GEORGE SBÂRCEA

Operetа

și lunga ei poveste

GEORGE SBÂRCEA

397(43)
07.11.85

Pereta
și lunga ei poveste

Prefață de PETRE CODREANU

EDITURA MUZICALĂ
București, 1985

Scanned with OKEN Scanner

INVITAȚIE ÎN LUMEA OPERETEI

Lumea operetei este și strîmtă și largă. Strîmtă pentru că ea nu poate cuprinde, ca oricare gen artistic de altfel, întregul univers al gîndirii, simțirii și expresiei umane. Largă, pentru că, oricît de variată este viața, ceva din ea încape în spectacolul care nu este numai fast și glumă. Opereta are, astfel, margini cuprinzătoare. Originile ei se pierd în timp, îngemănîndu-se, firește, cu arta teatrului, a muzicii, a dansului. Așa cum este azi, dăinuie de peste un veac, și previzibilă este evoluția, nu moartea ei. Au slujit-o cu strălucire și abnegație compozitori de seamă, literați marcanți, interpreți dintre cei mai mari. Lumea operetei — sau cea ivită din ea, musicalul — captivează și este pentru spirit, orice ar spune detractorii ei (după ureche, căci disprețuiesc a priori genul), o modalitate de contact cu frumosul și binele.

Dar cîte nu se pot scrie despre operetă ?

Multe, rareori însă în forma elegantă, spirituală, cu informație abundentă, cu finețe și justețe a judecăților de valoare așa cum — ca în oricare carte a sa — ne-a obișnuit George Sbârcea. Distinsul muzicolog este, deopotrivă, un subtil om al condeiului, cum puțini avem. Fiind și substanțiale, se explică succesul constant

Scanned with OKEN Scanner

al cărților lui George Sbârcea: ele nu se găsesc nici în librării, la scurt timp de la apariție, nici în rafturi de anticariat, ci în bibliotecile caselor; dacă ar fi puse în vînzare, ca pe vremuri, cu paginile netăiate, le-am afla, întotdeauna, umblate de coupe papier și mîngîiate de privirea cititorului, înțelese de mintea lui, simțite de sufletul lui.

Cartea de față este o incursiune istorică, deci cu materia aranjată cronologic, dar nu numai atît. Este o culegere de eseuri echilibrate despre devenirea și ființa unui gen. Întîlnim în ea stilurile și curentele care au impus-o, oamenii care prin operetă au devenit iluștri. Aflăm în paginile ei esența unui fenomen cultural de neslăbită adeziune a marelui public. Este un tom de căpătîi pentru cel care iubește opereta, fie muzicant, actor, dansator, fie spectator. Totodată, este un instrument indispensabil și util pentru cercetător, căci el are în ea, de-a gata, datele, ideile, certitudinile dar și problemele deschise (cu rezolvare, unele, fără soluții previzibile, altele), proprii domeniului în care George Sbârcea ne e Cicerone abil, însuflețit și eficace.

Deci, pentru cititor, oricare i-ar fi profesia și opțiunile artistice, noua carte a lui George Sbârcea este o garanție de profesionalism dublat de atractivitate, căci paginile ce urmează instruiesc fără oboseală: este împlinită astfel, la nivel exemplar, o necesitate culturală.

PETRE CODREANU

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ

Opereta există. Există și refuză să dispară din teatrul muzical. Odată cu ivirea ei — acum mai bine de un secol —, publicul a primit o nouă jucărie artistică. Ea nu era lipsită nici de farmec, nici de rost social. Promova optimismul, încrederea în puterile proprii, sentimentele delicate, cavalerești, încurajînd prin rîsul iscat spiritul critic. Învinuirea ce i s-a adus a fost facilitatea. S-a spus că frecventarea ei întîrzie dezvoltarea gustului muzical în public, care ar putea să creadă că singura valoare a muzicii este melodia ușoară și insinuantă, ritmul dansant și cupletul comic. Reacții împotriva acestei judecăți sumare s-au produs pretutindeni. Ele au venit, adesea, de la compozitori de muzică „grea". Să-l citățm pe Brahms, pentru care operetele lui Johann Strauss — fiul au constituit o permanentă sursă de delectare? Să ne referim la Gustav Mahler, care a deschis porțile Operei din Viena operetei lui Richard Heuberger? Sau să apelăm la Ravel, pentru care Oscar Straus era un artist creator demn de stimă și prețuire? Ne mulțumim să relatăm peripețiile prin care opereta a trecut de-a lungul vremii, rămînînd pînă azi o atracție pentru cei ce doresc să se amuze într-un teatru vesel, grațios, plin de antren.

GEORGE SBÂRCEA

Scanned with OKEN Scanner

PROFEȚIA LUI OFFENBACH

Cu însuflețirea ce-i caracterizează, parizienii au participat în număr mare la expoziția universală din primăvara anului 1867. Pavilioanele ei erau admirate de mii și mii de vizitatori din țară și de peste hotare. Pavilionul Franței, de fapt pavilioanele ei atrăgeau toate privirile : țara gazdă își etala în ele produsele rafinate, ascunzîndu-și cu grijă lipsurile.

Lipsuri erau însă destule în perioada celui de-al doilea imperiu, care se apropia cu pași repezi de catastrofa de la Sedan. Spre a le masca de privirile străinilor și spre a-și epata iluștrii oaspeți, Napoleon III a organizat o paradă militară. Au fost aduși în capitală șaizeci de mii de dragoni, beduini și mauri nord-africani, ca să defileze pe bulevardele Parisului. Atașatul militar german avea să constate, cu deplină mulțumire, că disciplina armatei franceze lasă de dorit, echipamentul ei e ponosit, armamentul s-a învechit, entuziasmul lipsește cu desăvîrșire.

Entuziasmul l-a întîmpinat, în schimb, la spectacolul de gală al operetei *Marea ducesă de Gerolstein* de Jacques Offenbach, important eveniment artistic al expoziției. Interesul deșteptat de acest spectacol era atît de mare, încît teatrul fusese luat cu asalt.

Asaltul a fost și mai cumplit la serata dată de împărat în sala de festivități a expoziției. Se pătrundea în ea prin trei intrări diferite : una

Scanned with OKEN Scanner

dosnică pentru pietoni, alta laterală pentru echipaje, cea din centru rezervată capetelor încoronate, șefilor de state, delegațiilor guvernamentale.

La ivirea oaspeților de seamă, ofițerul de serviciu comanda gărzii de la intrare „pentru onor".

A fost uimit de-a binelea cînd o birjă răpciugoasă se încumetă să tragă la intrarea mărimilor. S-a repezit la vizitiu și i-a indicat intrarea laterală.

De sub coviltirul peticit al trăsurii s-a ivit un chip bărbos, cu ochelari pe nas, care rosti cu agresivitatea unei pisici gata să zgîrie :

— Sînt așteptat !

Ofițerașul înzorzonat mai pierdu din aroganță, căci aflase de pe cînd citea povestea lui Harun-al-Rașid de bizarele travestiuri ale suveranilor.

— Cu cine am onoarea ? — întrebă el cu o curtoazie fără reproș.

— Sînt părintele marei ducese de Gerolstein și mă numesc Jacques Offenbach.

Francezii nu sînt lipsiți de spirit în nici o împrejurare, astfel că ofițerul făcu stînga-mprejur și tună :

— Pentru onor, prezentați arm' !

„Părintele" *Marei ducese de Gerolstein* pătrunse astfel în sala de festivități prin fața plutonului încremenit, urmat de trimișii ziarelor pariziene.

— Ce gen de teatru muzical este cel pe care l-ați creat și care se bucură de atîta succes ? — sună întrebarea unui reporter.

— Cred că denumirea cea mai potrivită este aceea de *operetă* — răspunse compozitorul. Oricum, alta mai bună n-am aflat deocamdată.

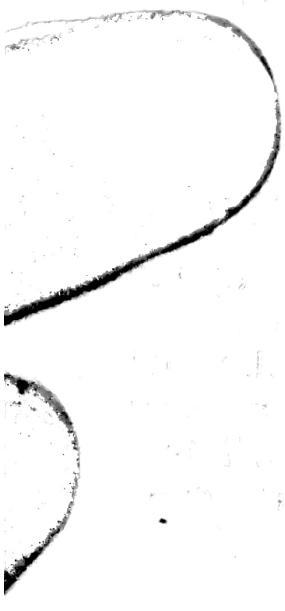
— Credeți, oare, că ea va supraviețui pe scenele muzicale ?

Scanned with OKEN Scanner

— Nu sînt profet, dar cred că atît genul, cît și denumirea lui sînt sortite unui viitor strălucit. Nu-i putem împiedeca pe oameni să se amuze, să rîdă, să-și deschidă inima muzicii plăcute, vesele, insinuante. În operetă, îndrăzneala adevărului împrumută un aer de nevinovăție, încît cei care se tem să-și audă propriile gînduri n-au decît să ciulească bine urechea la ce ascunde hazul.

— Dar romanțele siropoase ? — răsări și ultima întrebare.

— În operetă totul desfată, odată ce desfătarea este menirea ei — a încheiat Offenbach, făcîndu-se nevăzut pe intrarea rezervată capetelor încoronate.



Scanned with OKEN Scanner

PUTERILE CÎNTECULUI ȘI DANSULUI

Înainte ca poarta operetei să se deschidă în fața lui Jacques Offenbach, la Paris, și a lui Johann Strauss-fiul, la Viena, poze, farse, feerii și „vodeviluri" cu măscărici și muzicanți, cu actori și cîntăreți s-au jucat din cele mai vechi timpuri. Măscăricii antichității, Mimus și Pantomimus, au zămislit în cetățile grecești un stil și o concepție aparte de spectacol. Cu o tehnică variată, mimii au făurit un mod propriu de a „juca" teatru, fără să uite că elocința este una din legile fundamentale ale actoriei.

Pasiunea pentru teatru stăpînește veacurile ce s-au scurs de la greci și romani pînă la misterele medievale, la *intermezii* din Renaștere, la opera barocă a secolelor XVII și XVIII. Cîntecul, dansul, muzica au fost atribute firești ale artei teatrului „ușor", aflat într-o necurmată evoluție și prefacere. Teatrul acesta urmărea să împletească într-o singură expresie elementele de bază ale spectacolului : text, muzică, dans, costum, decor.

Sînt destule mărturii despre factorii care au colaborat la ivirea artei teatrale și dezvoltarea el. Dansul a luat naștere, după mărturia lui Frobenius, din năzuința omului de a supune natura voinței sale și din dorința lui de a se mlădia pe măsura legilor firii. Primele dansuri au fost rituale, traducînd în mișcări expresive succesiunea anotimpurilor, trezirea naturii tălmăcită prin pași și mișcări de o infinită can-

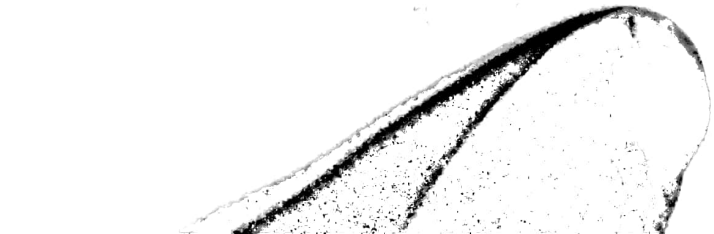
Scanned with OKEN Scanner

doare. Dansul era acompaniat de melodii intonate de fluier și liră. La rîndul său, Huizinga susține că dansul a luat naștere din superstiția că omul trebuie să-și potrivească mișcările după un anumit ritm, în timp ce cultivă pămîntul sau săvîrșește alte îndeletniciri practice, pentru ca efortul să-i fie răsplătit de roadele așteptate.

Primele mistere — adevărate spectacole cu costume, decoruri, cîntece, procesiuni, ritualuri precise — au fost ceremonii prilejuite de ivirea primăverii și de coacerea recoltei la sfîrșit de vară. Misterul de la Eleusis era, de fapt, o sărbătoare agrară. El avea și o „anecdotă" cu tîlc : Persefona, zeița primăverii, e răpită de Hades, stăpînul infernului. Demeter, mama îndurerată, pornește în căutarea fiicei sale, rătăcind îndelung prin labirintul sumbru al iadului. Avem de-a face, cum se vede, cu simbolul seminței îngropate în miezul pămîntului, după cum întoarcerea din iad a zeiței e simbol al încolțirii germenului semănat : Hades se învoiește s-o încredințeze pe Persefona maicii sale, cu condiția ca ea să revină în fiecare an pe cîteva luni în infern.

Iată exprimată metaforic alternarea anotimpului cald cu anotimpul rece. După cum o metaforă este și „misterul" lui Dionysos. Zeul, sfîșiat de titani, învie și le dăruiește muritorilor nectarul viței de vie, obținut prin călcarea în picioare a ciorchinilor de struguri.

Muzica și dansul din misterele grecești au trecut pe nesimțite în teatrul popular și în misterele religioase, prezentate pînă către sfîrșitul evului mediu.



Scanned with OKEN Scanner

MIMUL, PRIMUL ACTOR PROFESIONIST

Istoricul culturii Hermann Reich a publicat un volum întreg despre teatrul popular din Grecia antică. Reprezentațiile acestui teatru erau însoțite de cîntece și dansuri aparținînd genului denumit mai tîrziu *ușor*. Animatorul reprezentațiilor era mimul, personaj preluat din folclor. El purta o piele de țap și dansa astfel mascat. Grecii credeau că prin cîntece și dansuri pot înrîuri fertilitatea pămîntului, atribuind muzicii puteri miraculoase.

Mimul — o transpunere în teatru a acestui „vraci" rural — era, de fapt, o paiață : își amuză ascultătorii cu glume grosolane, cîntă, joacă, țopăie deșucheat ca să provoace rîsul, căci rîsul alungă duhurile rele. I se pretindea haz, un haz firesc, darul de a improviza, odată ce autori de poze și feerii nu prea existau, deocamdată, încît „textul" era, la început, o invenție a mimului. Spre a putea fi cît mai spontan, cît mai natural, se amețea cu zeamă de struguri, ceea ce îi sporea curajul de a spune adevărul despre cei puternici și îi inspira pași caraghioși semănînd a dans.

Cîteva dansuri „de tavernă" din Grecia contemporană, ca bunăoară *zeibekiko*, mai păstrează unele urme din dansurile mimilor antichității.

Mimul din teatrul popular grecesc a fost, se pare, unul din prefațatorii artei realiste. I se pretindea să-și parodieze semenii, felul lor de

Scanned with OKEN Scanner

a vorbi, de a se purta, relații și moravuri sociale, nicidecum zei, demoni, duhuri de pe alte tărîmuri. Cu cît izbutea să facă mai multe aluzii la locul și la timpul său, cu atît succesul era mai mare. Astfel a apărut în reprezentațiile mimilor satira cămătarului, a bogătașului nemilos, a ostașului lăudăros, a preoților aliați cu stăpînii cruzi.

Ce vesel cînta mimul după mărunțele victorii verbale repurtate asupra celor puternici și cît de frenetice îi erau dansurile !

Avem de-a face, în cazul mimului, cu primul actor profesionist din istoria teatrului ; el trăia de pe urma îndeletnicirii sale, dintr-o activitate răsplătită de public. Spre a-i cîștiga încrederea și simpatia, mimul trebuia să fie foarte bun actor, căci nu ajungea să recite doar texte, nici să cînte melodii și să danseze în sunetele muzicii. Mai trebuia să fie și atlet, acrobat, iluzionist, jongleur, ceea ce presupunea înzestrări deosebite, pe lîngă o îndelungată pregătire.

S-au înfiripat, cu timpul, numeroase dinastii de actori, în sînul cărora se cultivau din fragedă copilărie dexteritățile cerute actorului. Autorii greci le-au lăudat adeseori virtuozitatea uimitoare, darul de a alterna, într-un ritm vertiginos, dansul cu muzica, versul cu gluma, acrobația cu jongleria. Dispuneau de ingenuitate și candoare, dar și de virtuozitate și profesionalism, dezvoltate pînă la ultima limită. Fără ele, teatrul popular — „arătările", cum le-am spus și noi — nu s-ar fi răspîndit de la începutul evului mediu pe tot continentul.

Mimul era secondat în activitatea lui de mimă, interpretată de un actor de sex masculin. S-a ridicat un val de indignare cînd, în rolul mimei, au apărut femei, odată ce în teatrul din antichitate personajele feminine erau distribuite doar bărbaților. Medea, Ifigenia, Elektra declamau într-un impresionant registru de bariton,

Scanned with OKEN Scanner

fiindcă scena nu putea fi „pîngărită" de sexul slab.

Oare n-a fost mima din antichitate prima sufragetă care a declarat război inegalității dintre sexe, asupririi femeilor de către bărbați ?

Datorită inițiativei luate de mimă, menadele și bacantele au dobîndit o mai mare prețuire în ochii publicului din bîlciurile unde obișnuiau să se producă. Autoritățile vremii n-au dat prea multă atenție activității actorilor, ceea ce nu a dăunat de fel teatrului popular, dăunînd cel mult mimilor veșnic flămînzi, sleiți de puteri, rătăcitori dintr-un loc într-altul. Nu li s-a îngăduit niciodată să-și prezinte năzdrăvăniile pe scena marelui teatru al lui Dionysos, mulțumindu-se cu o masă din careva tavernă, cu două-trei scînduri încropite într-o piață, cu o prispă de pămînt pe care jucau.

Scanned with OKEN Scanner

„UNEALTA DIAVOLULUI“

Pe vremea cînd nu existau încă ziare, mimii îndeplineau în mare parte rolul de „gazetari“ ai cetății. Ei își informau ascultătorii asupra celor mai noi evenimente, pe care le comentau, le „jucau“, le suceau pe toate fețele, adeseori cu un curaj demn de admirat. Pînă și Cezar a fost luat în răspăr de ei, dar s-a prefăcut că nu bagă în seamă amenințarea ce îi era adresată : „De mulți trebuie să se teamă cel de care mulți se tem !“ Pe Marc Aureliu l-au amuzat aluziile făcute de mimi pe socoteala infidelității soției sale. În schimb, Tacit povestește că Tiberiu i-a alungat pe mimi și pantomimi din cetate, de îndată ce s-au încumetat să-l critice. Teatrul popular a revenit la Roma abia după înscăunarea lui Caligula, cu toate că nici el n-a fost prea îngăduitor cu comedianții, ba pe unul din ei l-a ars pe rug pentru rimele-i îndrăznețe.

Populația romană fredona cu plăcere cupletele mimilor, cîteva melodii ale lor fiind preluate mai tîrziu în cîntecele bisericești. Situația teatrului popular s-a îmbunătățit doar treptat. Cicero pretinde că mima Dyonisia cîștiga într-un an peste două mii de sesterți, ceea ce echivala cu venitul înalților slujbași ai imperiului. La acest cîștig se adăugau alte multe daruri, suplimente în obiecte de valoare, chiar onoruri oficiale. Pînă cînd, la începutul evului mediu, creștinismul a decretat că teatrul mimi-

Scanned with OKEN Scanner

lor nu este altceva decît „unealta diavolului, iar cei ce-l frecventează se vor perpeli în focurile iadului".

O sentință pe cît de naivă, tot pe atît de nedreaptă !

Pe vremea aceea, actorii teatrului popular nu se mai numeau mimi, ci histrioni. Erau osîndiți la vagabondaj, la mizerie și dispreț din partea autorității. Cei cîțiva rămași să dea reprezentații au fost siliți să renunțe la orice fel de critică, la orice imersiune în realitatea socială, politică, economică. Și-au reluat așadar acrobațiile, glumele anodine, dansurile și cîntecele, tot ce făcuseră înainte ca teatrul lor să fi dobîndit un rost social.

Mimii deveniți histrioni s-au metamorfozat mai tîrziu într-un soi de măscărici ai carnavalurilor din Renaștere, în circari și pehlivani de bîndit un rost social.

Ultima luptă dintre partizanii mimilor și apărătorii „ascezei" a fost dată la curtea lui Carol cel Mare. Au cîștigat-o, bineînțeles, partizanii ascezei, actorilor interzicîndu-li-se în anul 789 să mai dea reprezentanții : clerul avusese un rol hotărîtor în amuțirea teatrului popular, în a cărui oglindă deformantă societatea timpului, cu metehnele ei, cu inegalitatea dintre clase, cu teroarea exercitată de stăpîni se reflectase nu o dată. După părerea unui episcop, care nu s-a temut de afurisenia Romei, glasul mimilor a fost deosebit de captivant, „vrăjind pe toți cu cîntecele lor îndrăcit de ispititoare".

Bineînțeles, mimul nu a dispărut cu desăvîrșire din teatru. Arlechinul din *commedia*

Scanned with OKEN Scanner

dell'arte italiană, clovnii de mai tîrziu ai bîlciurilor londoneze, Hanswurst al vienezilor sînt descendenții direcți ai lui. Pînă și noi, românii, am avut mimii și antimimii noștri în „arătările" de prin iarmaroace, în „pehlivăniile" actorilor ambulanți. Ei au dăinuit pînă aproape în zilele noastre, pe scîndurile tarabelor de la Moși și în panoramele tîrgurilor săptămînale, proveniți din *caraghioșii* teatrului din Bizanț, din „caraghioslîcurile" care au fost adevărate reprezentații cu dans, glume și muzică.

Scanned with OKEN Scanner

UN CAIET DE REGIE STRĂVECHI

Ce are comun opereta, plină de eroi în costume strălucitoare, fracuri elegante, mătăsuri somptuoase, cu teatrul popular antic? Oare acest îndepărtat strămoș al operetei nu e cumva mai înrudit cu cabaretul, cu varieteul și estrada contemporană?

E și nu e — sună răspunsul —, odată ce descoperim, cu un oarecare efort de imaginație, originea romanței lirice din operetă în „Lamentul unei fecioare", cîntec păstrat într-un străvechi papirus elin. În el, o mimă de acum vreo trei mii de ani își povestește dezamăgirea suferită în dragoste.

Să avem de-a face oare cu unul din primele „șlagăre" de muzică de teatru, știind că papirusul costisitor nu se folosea la notarea cîntecelor fără valoare?

Istoricii teatrului muzical nu ne risipesc nedumerirea, iar speculațiile nu au ce căuta într-o recapitulare istorică.

Se ivise, oricum, de pe vremea vechilor greci, muzica în teatrul popular, așa cum aveau să se ivească și personajele-tip ale comediei muzicale și operetei de mai tîrziu : sluga vicleană, cămătarul vicios, bucătarul lacom, ostașul fercheș, avarul fără inimă, fata cu zestre, tînărul îndrăgostit, aventurierul lăudăros, intrigantul șiret, proxeneta veroasă. Mimul și mima își asumau pe rînd aceste roluri, dîndu-le viață tuturor cu aceeași naturalețe. După ce își epui-

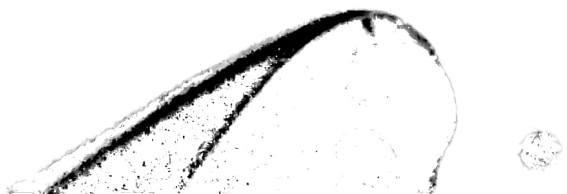
Scanned with OKEN Scanner

zau repertoriul, iar publicul le cerea piese noi, ei apelau la drame clasice, pe care le stîlceau, le transformau, le satirizau după gustul spectatorilor.

Viața comedianților ambulanți fiind din cale afară de grea, actorii s-au întovărășit curînd între ei, alcătuind trupe de cîte cinci sau șase persoane. Puteau în felul acesta să prezinte momente, poze, piese mai complicate, cu o mai mare varietate de ton, mișcare, semnificație. În secolul V î.e.n., teatrul de bîlci grecesc se „clasicizase", descoperindu-și posibilitățile și propriul drum. Păcat că n-au supraviețuit textele mimilor, încît nu dispunem de „librete" sau de cîntece ale lor. Există cel mult cîteva fragmente — „desfășurătoare" ale reprezentațiilor de mimi, după tipicul cărora actorii își improvizau reprezentațiile. Chiar dacă vor fi rămas documente pe papirus din vechiul teatru distractiv al antichității, ele au dispărut în veacurile următoare, cînd arta se aristocratizase sub influența bisericii și a domnitorilor laici : teatrul, literatura, muzica erau rezervate păturilor stăpînitoare, fără ca poporul să-și uite cîntecele, dansurile, jocurile proprii.

Un exemplar dintr-un „caiet de regie" al teatrului popular a fost găsit sub ruinele cetății Oksirinhos. Figurează în el indicația momentelor cînd intră muzica, dansul, cupletele ș.a.m.d. E vorba de o comedioară cu muzică, presupunînd peste o duzină de interpreți, un mic cor și cîteva instrumente muzicale. Datează din al doilea secol al erei noastre și este povestea unei fete pe care o capturează un prinț hindus. O zeiță locală o apără pe captivă de stăruitoarele tentative de cucerire ale suveranului. Fratele prizonierei izbutește să-i adoarmă pe paznici cu zeama de struguri adusă din Grecia și își salvează sora din robie.

Pe această schemă (reluată după un mileniu și jumătate în *Răpirea din serai* de Mozart) mi-



Scanned with OKEN Scanner

mii născoceau năzbîtii, dansuri și cîntece, asemănătoare cu cele din opereta contemporană. Piesa se intitula „Charition" — numele fetei captive — și s-a bucurat de mult succes. Autorul ei, Philistion, scria texte îndeosebi pentru mimi. Se pare că a avut un talent comic atît de rar, încît a murit rîzînd de propriile sale ghidușii.

Teatrul dă naștere la multe legende, așa că nimic nu ne oprește să socotim și această mărturie drept născocirea fanaticilor scenei.

O caracteristică a reprezentațiilor de mimi a fost necurmata referire la actualitate. Trăsătura aceasta a stăruit și în activitatea mimilor din Roma imperială. Se povestește că Ovidiu ar fi fost indignat de faptul că August, care îl exilase la Pontul Euxin, sub pretext că poezia lui ar dăuna moravurilor, îi tolera pe mimi, ba chiar gusta impertinențele lor fără seamăn.

La Roma, mimii au dobîndit rol social datorită criticii exercitate în perioada teroarei cezarilor. Pe vremea lor, arăta Tacit, „oamenii nu amuțeau doar, ci ar fi renunțat cu dragă inimă pînă și la memorie, dacă le-ar fi stat în puteri să uite cu aceeași ușurință cu care își puneau lacăt la gură".

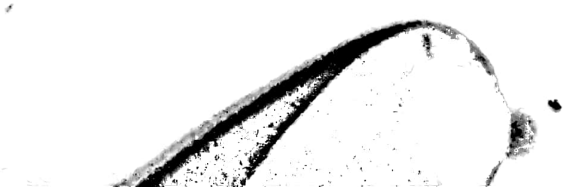
Scanned with OKEN Scanner

PE TULPINA FIRAVĂ A POZELOR ȘI ARĂTĂRILOR

Dacă oamenii și-ar fi pus lacăt la gură și ar fi dat uitării cele trăite, arta n-ar mai fi avut rost sau, poate, nici nu s-ar fi ivit. Noroc că dorința de a-și împărtăși pățaniile și nedumeririle i-a făcut să nu-și piardă curajul. Era de ajuns ca doi să se întîlnească, pentru ca știrile să prindă aripi. Un prilej binevenit pentru aceste întîlniri ofereau bîlciurile, la care venea tot felul de lume.

Din evul mediu, Parisul a avut două mari bîlciuri anuale. Cel din Saint Germain dura din februarie pînă la sfîrșitul lunii mai, cel din Saint Laurent ținea din iunie pînă în septembrie. Se desfăceau pe tarabele și în dughenele lor cele mai variate produse agricole și mărfuri artizanale sau industriale din Franța întreagă, într-o orgie de culori ce desfătau ochii și ispiteau pungile.

Bîlciurile pariziene au căpătat pe încetul funcții noi și neașteptate. Ele au devenit un fel de tribună liberă a ideilor și aspirațiilor populare. Arene ale înfruntării iscusinței negustorești, au oferit totodată prilej unic măscăricilor și muzicanților de a-și demonstra însușirile. Oamenii veniți să cumpere, să se tocmească, să pipăie stămbăria etalată, scoțind exclamații de uimire la auzul prețurilor, doreau să se și amuze, să caște gura la panoramele cu



arătări, la pozele ce urzeau prin tîrguri o atmosferă de basm.

E greu să ne facem azi o idee exactă despre cum și ce au fost reprezentațiile măscăricilor, despre acrobațiile lor pe trambuline, sîrme întinse la mare înălțime, unde dansau cu grație, despre gheretele cu trageri la țintă.

În timp ce poporul se desfăta cu aceste arătări, nobilimea savura la teatrul de curte și prin saloanele secolelor al XVII-lea și XVIII-lea piese de Corneille, Racine și Moliére, ca și reprezentațiile comedianților italieni agreați la curte. Oamenii simpli se mulțumeau cu teatrul de marionete, fredonau cupletele împreună cu actorii de pe scenele șubrede și înguste improvizate la repezeală, trăind într-o deplină intimitate cu cei ce jucau, cîntau și dansau.

Pe tulpina firavă a acestor poze și arătări a răsărit și a crescut muzica însoțitoare, care avea să cucerească un loc tot mai important în teatrul popular — *théâtre de la foire*. Unul sau mai mulți instrumentiști acompaniau jocul actorilor, cîntînd cu o mișcătoare sinceritate, „de parcă și-ar fi dat sufletul", notează un martor al vremii. Ei satisfăceau dorința ascultătorilor de a se lăsa legănați de melodiile și tactul cîntecelor, al dansurilor executate într-o amuzantă cascadă.

N-a fost ușoară viața măscăricilor de bîlci, odată ce n-au avut parte de nici o prețuire sau înlesnire oficială, în timp ce actorii regelui se bucurau de numeroase privilegii. Actorii vagabonzi erau obligați să-și cumpere autorizația de funcționare și le era interzis să joace piese de teatru. De asta făceau acrobații și încropeau felurite scenete comice, mai mult cîntate și dansate decît vorbite. Dacă vreunul se încumeta să nesocotească opreliștea legală, se dădea foc gheretei unde juca și era alungat din oraș.

Scanned with OKEN Scanner

Abia cu timpul au fost autorizați actorii ambulanți să debiteze ceva mai mult text și să cînte cuplete. Ministrul de finanțe Colbert a introdus în autorizațiile eliberate măscăricilor clauza că actorii, orice să fi jucat, erau datori să danseze pe sîrmă, să se ia la trîntă între ei, să facă pe saltimbancii, adică să nu dea uitării specificul de panoramă, de circ, al „artei" lor.

Este trist că ideea i-a fost insuflată lui Colbert chiar de un muzician, și încă unul de geniu, marele Lully. Protejat al Regelui-soare, acesta era directorul Operei de curte și socotea că atenția spectatorilor nu trebuie abătută de la muzica nobilă. Aflase că protipendada se amuză fără sfială prin bîlciurile pariziene. Așa cum Comedia Franceză dobîndise în 1680 monopolul asupra teatrului de proză, lui Lully i s-au atribuit drepturi absolute asupra muzicii franceze. Ca urmare, comedianții italieni au fost alungați de la curte cu muzica lor captivantă, iar personajele commediei dell'arte și-au aflat refugiu în teatrul popular. Nu mică le-a fost bucuria dînd acolo peste Pulcinella napolitană, personaj ce se împămîntenise mai de mult în teatrul de bîlci, sub denumirea de Polichinelle.

Nihil novum, nimic nou sub soare. Totul are o sursă, un început. Așa cum théâtre de la foire își are strămoșul în commedia dell'arte venețiană și napolitană.

Bertrand, un ingenios păpușar parizian, a închiriat sala Comediei Italiene și i-a prezentat, cu un strălucit acompaniament muzical, pe actorii alungați de la curte. Spectacolul i-a fost însă curînd suspendat : nimănui nu i se îngăduia să se ia la întrecere cu Comedia Franceză, teatrul oficial al țării !

Scanned with OKEN Scanner

Înapoiat la ghereta sa, Bertrand s-a bucurat pînă la sfîrșitul vieții de simpatia publicului. La neașteptata dezvoltare a teatrului popular n-a apucat să asiste însă, nici clădirea înălțată în piața Saint Laurent pentru măscările comedianților n-a mai văzut-o.

Un alt teatru a fost ridicat în Saint Germain, unde muza genului „ușor" a atras tot Parisul, spre indignarea lesne de înțeles a actorilor regelui. S-au ivit și alte edificii teatrale ale măscăricilor populari. În zadar s-a cerut dărîmarea lor de către trupa Comediei Franceze, fiindcă teatrul popular prinsese rădăcini solide, își temperase și critica, apelase la costume, decoruri, texte îngrijite, fără ca poporul să-l abandoneze o clipă, căci naturaleța, sinceritatea, vraja nu și le pierduse.

Nu că n-ar fi intervenit și pe mai departe poliția, cu fel și fel de șicane, ordonanțe, interdicții. Trăinicia lui a învins însă treptat toate potrivniciile iscate de invidie și gelozie.

Vodevilul francez a luat naștere îndeosebi datorită talentatului actor și autor Fuzelier. El a introdus obligatoriu în scenetele sale cuplete melodioase la momentul potrivit, făcînd astfel din muzică un element de valoare aproape egală cu textul în teatrul „de bîlci".

Dacă, inițial, vodevilul a însemnat cîntec, dans, cuplet, cuvîntul a devenit pe nesimțite numitorul comun al reprezentațiilor cu dansuri și cîntece urzite organic în acțiunea pieselor.

Ritmul vioi și alura umoristică a tot ce se juca pe scenele populare a stîrnit gustul pentru noul gen, strămoșul cert al operetei. Cea mai mare parte a repertoriului teatrului popular consta din vodevilurile pline de cuplete de ac-

Scanned with OKEN Scanner

tualitate, comice și satirice. Atunci cînd poliția era nemulțumită de cuprinsul prea usturător al cupletelor, trupele introduceau îndată în reprezentații scene de dans, cor, prestidigitație sau acrobație, prefațînd în felul acesta genul revuistic al *music-hall*-ului de mai tîrziu și al estradei contemporane.

O altă figură îndrăgită a bîlciurilor pariziene a fost Scapin. În perioadele de urgie abătute peste teatrul de bîlci, el debita monologuri, apărea în mai multe ipostaze, schimbîndu-și tonul și înfățișarea cu o dexteritate uluitoare. Restul actorilor, osîndiți de ordonanțele polițienești la tăcere, îi țineau isonul prin gesturi, mimică, pantomimă. Scapin le punea întrebări actorilor condamnați la mutenie, care îi șopteau la ureche răspunsul, iar Scapin îl repeta în auzul publicului ce se tăvălea de rîs.

Succesul și popularitatea măscăricilor au sporit fără încetare. Cînd oprimarea nu a mai fost suportată, comedianții au cerut protecția armatei și au înființat peste noapte teatre militare : au fost, pare-se, cele dintîi ansambluri ale armatei !

„Armata“ consta, de fapt, din garda elvețiană a regelui sau, și mai precis, din doi ofițeri ai ei. Aceștia primiseră de la suveran privilegiul de a deschide cîrciumi, de a nesocoti o mulțime de monopoluri, de a menține ordine prin piețele capitalei. Teatrul pe care îl construise Bertrand s-a transformat într-un adăpost „al trupei măriei sale Prințul de Orléans“. Din păcate, nici această protecție suspusă n-a scutit trupa de mînia artiștilor Comediei Franceze. Ei au obținut din nou dărîmarea clădirii și alungarea din oraș a trupei : clasele domi-

Scanned with OKEN Scanner

nante nu suportau critica și ironiile actorilor populari, care le spuneau lucrurilor pe nume, iar actorii de proză ai teatrului oficial nu tolerau să joace în săli pe jumătate goale, în timp ce reprezentațiile „panglicarilor“ erau luate cu asalt.

Conflictul îndelungat a luat sfîrșit, deocamdată, prin interzicerea legală, în 1709, ca măscăricii să se producă pe teritoriul Parisului cu spectacole muzicale. Puteau cel mult să debiteze scurte monologuri și cuplete acompaniate „de nu mai mult decît două viori“.

Dar cum sunau aceste două viori ! Tot sufletul amărîților măscărici vibra pe strunele lor !

Scanned with OKEN Scanner

UN TEATRU AL COTIDIANULUI

Pe măsură ce mimii, măscăricii, figurile tradiționale ale commediei dell-arte aveau de suferit de pe urma legilor administrative și a rigorii ecleziastice, setea maselor de spectacol creștea. Arlechinul nu pierise din memoria poporului, o dată ce fusese prezent și în misterele religioase, măscăricii mascați în diavoli simbolizau elementul comic, gluma și divertismentul. Li se atribuia rolul de a da tîrcole clerului și de a ispiti fețele bisericești, blasfemiind totodată cetele îngerești. De-a lungul veacurilor, mimul și-a păstrat rolul tradițional, sub diverse aspecte. Nu peste tot a fost la fel de bine primit ; la Veneția, de pildă, stăruia superstiția că sosirea comedianților aduce ploaie și iscă furtuni. Cu toate acestea, mulți venețieni le-au oferit găzduire, prețuindu-i pe toți artiștii pe a căror socoteală puteau să se amuze.

Nu era de imaginat renumitul carnaval venețian fără histrionii mascați și ghidușiile lor, fără cîntecele și dansurile gustate de publicul reprezentațiilor date de ei. Niccolo Barbieri arăta la 1634 că „nu poți atrage lumea la teatru cu predici morale sau cu lecții searbăde, ci doar făgăduindu-i emoții plăcute. Piesele amuzante au și un rol educativ". Bufonii educă, de fapt, pe nesimțite ; ei animă serbările, mascați în slugi șirete, în stăpîni răi și stupizi, transformînd în caricatură tot ce, în alte părți,

dar mai cu seamă în patria inchiziției, era strict interzis. Bufoneria era acolo deosebit de prețuită și bine retribuită, bufonii aveau rostul de a-i amuza pe puternicii zilei, saltimbancii dovedeau o rară dexteritate. Consiliul-celor-Zece a fost sesizat nu o dată de „obrăznicille" măscăricilor. Cu toate acestea, nu s-au luat măsuri împotriva lor, încît se explică de ce commedia dell-arte s-a ivit în cetatea dogilor, de ce Gozzi și Goldoni au îmbogățit Veneția și lumea întreagă cu teatrul lor viu spiritual, modern în sensul de permanentă actualitate a lui.

Cercetînd izvoarele operetei, commedia dell'arte ne interesează fiindcă ea a codificat cele patru figuri tip — *tipi fissi* — ale spectacolelor de comedie, două vîrstnice și două tinere. Tinerii sînt perechea de îndrăgostiți, care caută să înfrîngă împotrivirea părinților sau a tutorilor, vîrstnicii reprezintă piedica în calea fericirii celor ce se iubesc. Pe acest tipic se puteau calchia o mie și una de variante care semănau leit între ele, deși fiecare aducea ceva nou, un cuvînt de duh inedit, un cîntecel proaspăt, o figură de dans hazlie, o glumă bine găsită. Intriga era, firește, limitată, rezolvarea conflictelor dinainte ghicită, așa cum se vor petrece de altfel lucrurile și în operetă.

Darul de a improviza al măscăricilor trezește însă interesul și amuză. Ei se produc într-un *teatro popolare*, nimeni nu le interzice să modifice textul și firul acțiunii după puterea imaginației și pofta inimii lor, doar avem de-a face cu *commedia all'improvviso* cu improvizațiile spirituale ale commediei dell'arte.

Nu e vorba, așadar, de un teatru literar, de texte cu valoare dramatică, ci de un teatru care trăiește exclusiv de pe urma talentului interpreților, din fantezia lor veșnic vie și împrospătată fără încetare de evenimentele curente. Bufonul trebuie să cunoască totul despre oamenii, relațiile, împrejurările, întîmplările, intri-

Scanned with OKEN Scanner

gile, comentariile și svonurile localităților unde se produce. Commedia dell'arte este un teatru al cotidianului în permanentă mișcare, un teatru al realității supuse schimbării continue. Numai astfel ne explicăm imensa ei popularitate, efectul produs de ea asupra mulțimii, supraviețuirea ei de-a lungul a mai bine de patru secole. Ca și de altfel reînvierea ei, datorită cîtorva dramaturgi italieni din al XVIII-lea secol, care au introdus în piesele lor elemente și aspecte din vechiul joc al măscăricilor de bîlci.

Ar fi greu să ne imaginăm, azi, actori care să corespundă întru totul exigențelor commediei dell'arte. Specializarea a devenit prea accentuată ca un artist să poată cuprinde spectrul larg al actoriei din trecut. Bufonii nu erau doar actori și cîntăreți desăvîrșiți ci erau pe deasupra și acrobați, dansatori pe sîrmă, prestidigitatori, iluzioniști. Cunoșteau toți pașii dansurilor populare, clocotitoare și vii, toți cîntau și dansau cu deopotrivă iscusință, nu exista deocamdată deosebire între actorul de proză și actorul cîntăreț. De pe atunci, după cîte un cîntec bufonii dansau pe melodia lui, cam așa cum se vor petrece lucrurile în operetă : în partiturile lui Suppé, Strauss, Lehár și Kálmán descoperim, după cîte un duet sau terțet, indicația laconică de *Nachtanz*. Pînă și Goethe a aflat pentru talentul acestor actori-cîntăreți-dansatori-acrobați cuvinte de laudă, prețuindu-l îndeosebi pe Pantaleone, pe care îl aplaudase în Italia. După o reprezentație ce durase aproape trei ore, el mărturisea că „n-a prea văzut actori care să joace mai firesc ca acești măscărici. Numai datorită unor înzestrări excepționale și după un îndelungat exercițiu poate fi atins un asemenea nivel de autenticitate".

Păcat că n-au existat oameni de artă pasionați care să fixeze pe portativ și să salveze de

Scanned with OKEN Scanner

la uitare sutele de melodii ale commediei dell'arte. Și e și mai mare păcat că opereta n-a preluat nimic aproape din realismul commediei dell'arte, la care va apela doar musicalul, optînd pentru subiecte de valoare literară, conflicte autentice, personaje împrumutate din viață.

Atracția teatrului de bîlci a fost sporită și de eroul exotic, de peisajul exotic, de anecdota exotică. Pe scîndurile lui efemere, vrăjile și „minunile" dobîndesc un sens simbolic, zeii coboară printre muritori, săvîrșesc miracole, promovează pe cei buni în dauna celor răi, spre marea satisfacție a spectatorilor. Muzica adaugă farmecul ei la atmosfera de basm a reprezentațiilor. Nici de astă dată autorii și actorii nu nesocotesc — în ciuda personajelor și subiectelor mitologice sau de basm — realitatea : de la Lesage încoace, teatrul popular urmărește, fără a dezarma, critica hazlie a moravurilor — *ridendo castigat mores !*

Farsa s-a ivit în teatrul de bîlci înainte de veacul al XIII-lea, de cînd datează și primele mărturii scrise despre el. Prezentarea de farse a fost interzisă în anul 1470, dar cu desăvîrșire n-a mai putut fi amuțită. Satira a îndeplinit în teatru o funcție socială, cu toate că actorii care se încumetau să prezinte farse sau „șotii" erau amenințați cu amendă și chiar cu închisoare. Aceste șotii satirizau pe domnitori, ironizau luxul, criticau slujbașii publici, denunțau clerul și moravurile protipendadei.

Era, cum se vede, un teatru al actualității, îndeplinind rolul unei anumite prese de mai tîrziu.

Prin antrenul și hazul lui, teatrul de bîlci sporește calitatea spectacolelor, amplifică ecoul trezit de ele, diversifică tehnica scenei. Lesage își dă seama printre primii de importanța

Scanned with OKEN Scanner

muzicii în acest gen de teatru, socotind cupletele de vodevil o specialitate națională franceză. La rîndul lui, Constantini, actor al Comediei Italiene, căzut în dizgrație datorită limbii sale ascuțite, introduce în 1712 scena turnantă : scîndurile sînt instalate pe mai multe trăsurici, care se plimbă circular, încît scena se mișcă după dorința regizorului. Din al XVIII-lea veac, teatrul de bîlci e denumit de unii și *operă comică*, etichetă neîntemeiată, o dată ce în reprezentațiile comedianților momentele cîntate și dansate sînt puse încă în umbră de proză.

Comedia Franceză a continuat să-i combată și să-i asupreasscă pe actorii de bîlci, încît a obținut în mai multe rînduri interzicerea apariției lor în public. Norocul operetei de mai tîrziu că opreliștile acestea n-au durat niciodată prea mult, vigoarea populară a farsei și vodevilului recucerindu-și mereu dreptul de a amuza masele.

Scanned with OKEN Scanner

TONUL PARTICULAR AL TEATRULUI DE BÎLCI

Într-o atmosferă de pronunțat optimism, o bună parte din operetă s-a ivit sau, în orice caz, a fost codificată la Viena. Chiar dacă strămoșii genului se găsesc în *Théâtre de la foire* din bîlciurile pariziene și în *Commedia dell'arte* italiană. Însoțindu-l pe tatăl său la Paris, Mozart a urmărit cu pasiune reprezentația fermecătoarei parodii „Amours de Bastien et Bastienne" de Favart, după „Le Devin du Village" al lui Jean-Jacques Rousseau. La doisprezece ani, Wolgang Amadeus își dirija, într-o grădină de vară vieneză, „opereta" *Bastien și Bastienne*, inspirată de cele auzite la Paris. Avea o muzică pură și elevată și se pare că a purtat pentru întîia oară specificarea de „operetă germană".

Firește, nu a fost cea dintîi tentativă de a folosi muzica într-un gen de teatru distractiv, cu rezonanță spontană în publicul fără mari pretenții. La vîrsta de douăzeci și unu de ani, Haydn a cîștigat douăzeci și cinci de ducați scriind muzica la „poza" comică a lui Johann Felix Kurz,intitulată *Diavolul șchiop*. Între cele două duzini de piese teatrale cu muzică, ale căror partituri sînt semnate de Josef Haydn, figurează și *Viața pe lună — Die Welt auf dem Mond*, pe textul comediei lui Goldoni. Ba, pînă și Christoph Willibald Gluck și-a în-

Scanned with OKEN Scanner

cercat talentul în două „mici“ opere — așadar *operete* —, foarte gustate la vremea lor : *Pelerin la Mecca* și *Cadiul păcălit*.

Înainte de a purta denumirea de „operetă“, piesele, pozele, parodiile cu muzică, prezentate și concepute în cea mai mare parte la Viena, se subintitulau *Singspiel*. Spectatorii pretindeau autorilor genului farse cu haz, cuvinte de duh, cîntece melodioase, dansuri amuzante. Le pretindeau, totodată și situații, personaje luate din realitatea imediată. Iată de ce eroii teatrului popular vienez — Hanswurst, Lipperl și Bernardon — dezvăluiau nu o dată în cupletele, tiradele, comentariile lor imagini din lumea în mijlocul căreia trăiau.

Tonul foarte particular al acestui teatru „de bîlci“, lăsînd impresia unei mari libertăți în forma și expresia lui, avea să ducă în operetă la o bogăție de invenție deconcertantă în ce privește arta spectacolului. Leopold Mozart relata, într-o scrisoare adresată soției sale, că vienezii nu prea sînt atrași de spectacolele „serioase“. Doreau mai degrabă să se distreze, să petreacă, să afle uitare în scurtul interval al reprezentațiilor cu muzică, dans și haz.

Din ce a fost urzită țesătura muzicală a operetei și cine sînt cei ce i-au pregătit, prin activitatea lor, apariția ?

Scanned with OKEN Scanner

Am înțelege oare opereta, muzica ei plăcută, fără vals ? Ne-am lăsa furați de legănarea ariilor și dansurilor din operetele lui Offenbach, Suppé, Strauss, Millöcker, Lehár și mulți alții, fără pulsația de trei-pătrimi a acestei muzici de dans și a dansului însuși ivite la Viena ?

Emmerich Kálmán, muzician cu o temeinică pregătire academică, obișnuia să spună că valsul este „complicele“ de căpetenie al operetei. Cum să tălmăcești mai convingător tulburarea iubirii ce se înfiripă în eroii genului fără legănarea cînd sfioasă, cînd lascivă, cînd năvalnică a valsului ? El nu urmărește lucruri mari, ci se mulțumește să *cînte* doar. Și cînd află momentul nimerit, melodiile lui se revarsă din belșug peste sală, trec dincolo de zidul teatrelor, se răspîndesc prin cafenele, restaurante, grădini de petrecere și baluri, trăindu-și viața independent de textul pentru care au fost concepute.

În Viena, unde valsul s-a născut, aveau loc de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea mai multe baluri pe săptămînă. Din investigațiile istoricilor acestui oraș al muzicii rezultă că poliția nu autoriza mai mult de două, dar că restauratorii ingenioși aflau modul de a evita vigilența autorităților. Cele două baluri nici n-ar fi ajuns, odată ce mulți vienezi, care nu izbuteau să se împotrivească tentației sălilor

Scanned with OKEN Scanner

de dans, își amanetau inelul sau ceasul, doar ca să-și poată cumpăra masca cea mai originală și să-și plătească birja cu care își duceau soțiile, fiicele, iubitele la petrecere.

Nici curtea imperială n-a scăpat de patima dansului, gavota, ecoseza, alemanda și menuetul fiind din cale-afară de agreate de către prinți și arhiduci. Cum lui Leopold I nu i-au ajuns balurile de la palat, a organizat în 1667 în piața Burgului o reprezentație de balet și pantomimă. S-a travestit el însuși în Phoebus, epatîndu-și supușii cu piruetele sale grațioase. Capela curții a fost sporită cu acest prilej prin angajarea a vreo șaizeci de instrumentiști din oraș. Muzica acelui spectacol coregrafic de neuitat era de Johann Schmelzer, supranumit de istoricii muzicii „un Strauss al Vienei baroce".

Poporul n-a avut acces la teatrul curții ; el se mulțumea cu actorii și cu reprezentațiile ce-i erau sortite. Era mulțumit îndeosebi că orchestrele îi dădeau ocazia de a dansa.

Orchestrele vieneze de bal și de local au constat la început din vioară, lăută, fluier și tobă. Melodiile, de obicei de origină populară, aveau uneori și texte. Le aduceau în oraș muzicanții ambulanți, care aflau acolo angajament în lunile de vară. Noaptea cîntau pe unde se nimerea, ziua dormeau pe sub tufele din grădini și parcuri. Mii de melodii au izvorît de pe buzele și din instrumentele acestor muzicanți veniți din țara întreagă, învăluind sufletul oamenilor ca un balsam.

Ce se dansa la festinele aproape zilnice ale veselei populații a Vienei ? Cu secole în urmă, melodiile de dans în mișcare ternară din zonele de munte ale Austriei și Bavariei purtau denumirea de *deutsche Tänze*, dansuri germane. Ele incitau perechile la o rotire neîntreruptă, se-

mănînd cu învîrtitele noastre, dar rotirea era mai lentă, mai domoală, mai greoaie chiar decît a dansurilor circulare, *Rundtänzen* de mai tîrziu. Dansatorul își lua de mînă partenera și o plimba împrejurul său, lunecînd împreună într-un cerc pe valul muzicii. Tălpile se lipeau încă de pămîntul de care nu se despărțeau. Dansul evolua în vîrtejuri de voie bună. Deoarece era cum nu se poate de simplu, el s-a răspîndit la iuțeală în mase. În brațele tinerilor, fetele se lăsau învîrtite în torentele muzicii. Treptat, talpa căutînd solul a început să se detașeze de pămînt, pasul s-a ușurat, dansul încercînd să dea impresia de plutire. Cum dansatorii se simțeau observați de cei din jur, nu s-au mai mulțumit cu simpla învîrtire pe loc, ci au făcut scurte salturi fanteziste, piruete sau alunecări pe porțiunea anterioară a tălpii. Dansul a dobîndit în felul acesta un aspect de rotire în ritmul muzicii.

Dansul popular a dat naștere unui întreg ritual, observat cu strictețe. Alegerea perechii se făcea dintre fetele pentru care dansatorul nutrea o deosebită afecțiune. El își însoțea invitația de o reverență, își scotea pălăria, săruta mîna fetei și o copleșea cu amabilitățile sale, înainte de a se lansa împreună „într-un dans fericit și onorabil". Cînd fata își dădea consimțămîntul celui ce o solicita, perechea se prindea de mînă și dansa, uitînd de tot, ca la sîrșit să se sărute. Apoi bărbatul o conducea pe fată la loc, unde își lua rămas bun de la ea cu o scurtă înclinare sau genuflexiune.

Am stăruit asupra acestor deprinderi deoarece ele vor fi preluate aidoma de opereta vieneză. Clerul s-a ridicat și de astă dată cu înverșunare împotriva nevinovatului prilej de petrecere al populației, care își zornăia în surdină lanțurile robiei, fără a putea deocamdată

Scanned with OKEN Scanner

să scape de ele. O ordonanță din 1555, inspirată de episcopi, interzicea gesturile „deșuchiate", portul rochiilor decoltate, apropierea la dans dintre parteneri. Petrecerile populare erau socotite de biserică „o vatră a patimilor". Practica lor „infernală" era osîndită, iar balurile de sîmbătă seară, „unde se țopăie în sunetele unei muzici deșănțate, seamănă cu Sodoma și Gomora, pe care cerul nu va întîrzia să le nimicească prin foc, așa cum a mai făcut-o", întîmpinau o mulțime de opreliști. Ceea ce n-a împiedicat populația vieneză să se rotească cu și mai aprigă îndîrjire la chemarea ländlerului.

era
lecît
tîr-
și o
eună
peau
țeau.
Deoa-
l s-a
ineri-
muzi-
să se
dansul
n dan-
ur, nu
pe loc,
uete
ii.
e
g ri-
consim-
deoa-
reta vie-
tă cu în-
prilej de
ia în sur-
ocamdată

Scanned with OKEN Scanner

MUZICĂ SIMPLĂ, VIE, DUIOASĂ

Un manuscris din anul 1681 consemnează melodia unui dans în trei-pătrimi, notat într-o tavernă din Viena. *Ländler*-ul pare să fie strămoșul — destul de obscur de altfel — al valsului vienez, poate cea mai îndrăgită și răspîndită formă de dans din istoria culturii europene. Denumirea de *vals* a fost folosită întîia oară abia în 1787, în opera *Una cosa rara* de Vincenzo Martin y Soler. El a cîștigat concursul la care Mozart își prezentase opera *Nunta lui Figaro* și pe care juriul n-o băgase nici măcar în seamă ! De asta, creatorii și publicul nu au totdeauna încredere în capacitatea de discernămînt a juriilor — de ieri și de azi.

În schimb, mica operă — de fapt o operetă în toată puterea cuvîntului — a fost laureată. În partitura ei anemică se afla un final al actului doi, intitulat *Vals*. Melodia a încîntat juriul și, la premieră, a cucerit inima ascultătorilor. A fost răspîndită curînd la baluri, prin localuri de petrecere, în grădini de vară, devenind, sub titlul de „Cosa rara", dansul preferat al populației. I s-a spus îndată vals „vienez", spre a-l deosebi de ländler-ul de obîrșie germană.

Acest prim vals, ca și cele ce i s-au adăugat, era simplu : două perioade de cîte opt măsuri, dintre care prima se repeta fără vreo schimbare, reluîndu-se după intercalarea unei a treia perioade, un scurt „refren" de patru măsuri.

Scanned with OKEN Scanner

Armonia era și ea rudimentară, compensată fiind prin ritmul antrenant, care „pătrundea în picioare".

Valsul a fost îndrăgit în așa măsură, încît pînă și Mozart a compus cîteva, slujind muzica de „consum" — *Gebrauchsmusik.*

Publicul manifesta o continuă dorință de noutate, nici o sindrofie, petrecere, sărbătoare nu se putea concepe fără un nou vals, unduitor și insinuant. Avea nevoie de o muzică ușoară și plăcută, ca nimic să nu-i tulbure clipele de destindere săptămînală, înșurubat în torentul viu al dansului. S-au ivit o mulțime de compozitori de valsuri, Adalbert Gyrowetz, Dionys Weber, Johann Walch, Friedrich Schneider, Iosef Gingl, toți în ultimele două-trei decenii ale secolului al XVIII-lea și primele trei-patru decenii din secolul următor. Cele mai multe din piesele lor nu erau decît scurte enunțări de motive melodice nedezvoltate, care nu au rezistat vremii.

Mai tîrziu, cîțiva compozitori — între care Czerny, Pensl și Preisinger — au legat tot mai multe teme unele de altele, în așa-zisele „șiraguri" sau „ghirlande" de valsuri — *Walzerketten* sau *Walzerkränze*. Erau trei sau patru fragmente cu o oarecare autonomie între ele, în aceeași tonalitate, încheiate printr-o coda. A excelat în compunerea lor Nepomuk Hummel, un discipol al lui Mozart și prietenul lui Beethoven, ale cărui valsuri s-au cîntat la inaugurarea sălii de bal Apollo.

Prin proporțiile-i grandioase și prin ornamentație, această sală era un fel de simbol al ascensiunii burgheziei, al dorinței ei de fast și grandoare. Un poet german, care a asistat la deschidere, avea să exclame plin de uimire :

— Nu cred că în antica Atenă sau Romă să fi existat ceva mai grandios !

Scanned with OKEN Scanner

N-o concura decît sala cu grădină de vară a lui Sperl, arena afirmării de mai tîrziu a lui Johann Strauss-tatăl, care i-a extaziat ani la rînd pe vienezi cu vioara sa fermecată. „O seară la Sperl — pretindea berlinezul Heinrich Laube, la un sfert de secol după inaugurarea ei —, cînd grădina din jur e acoperită de tufele înflorite, este cea mai potrivită cale pentru a înțelege sufletul vienez. Sub copacii strălucind de lampioane, pe sub bolțile de verdeață, lumea de la mesele fără număr bea, glumește, ascultă muzică. Valsurile curg din orchestra de pe estradă ; muzica aprinde în ascultători neastîmpărul diabolic al tarantellei. În fruntea orchestrei se află eroul modern al Austriei — *le Napoleon autrichien* —, capelmaistrul Johann Strauss".

Patima valsului luase proporții neverosimile la data aceea ; în lucrarea unui medic vienez se arăta că la originea numeroaselor pneumonii și alte afecțiuni pulmonare cu deznodămînt fatal se află deprinderea populației „de a dansa aproape noapte de noapte, pînă ce oamenii cad grămadă". Iar englezul O'Kelly era de părerea că vienezii suferă de „furia valsului", insuflată de „un demon turbat, care nu cunoaște margini". Un ziar din Leipzig arăta, în 1809, că „patima dansului s-a transformat la Viena într-o adevărată obsesie", punîndu-și întrebarea cum suportă lumea balurile zilnice „fără a se prăbuși". În sfîrșit, în 1826, poetul Eduard Bauernfeld nota în jurnalul său că oriunde se duce și în orice casă intră „Schubert e silit să se instaleze la pian și să cînte — ceasuri în șir — valsuri".

Era o muzică simplă, vie și duioasă, care activa în vienezi amintirile trecutului și viziunea trandafirie a unui viitor mai fericit, stimulîndu-le setea de viață. Pînă și nobilimea, care

Scanned with OKEN Scanner

își oblonise ferestele palatelor, spre a nu pătrunde în ele vuietul „vulgului", a capitulat în fața modei valsului.

Moda nu este însă pe placul tuturor, nefiind mai cu seamă pe placul pedanților cînd ea vine „de jos". De asta relatează același Bauernfeld în amintirile sale că unii dintre prietenii apropiați ai lui Schubert găseau că melodiile lui „sună prea băștinaș, prea austriac, evocînd prea fățiș cîntecul popular, or tonul simplu și ritmul lipsit de eleganță al motivelor de dansuri sătești nu au destule temeiuri spre a putea pătrunde în cîntecul poetic". *(sic).*

Scanned with OKEN Scanner

ODA VALSULUI

Este o caracteristică a perioadelor de prefaceri sociale ca reprezentanții culturii păturilor dominante să se opună pătrunderii în artă a elementelor naționale zămislite de popor. Iar victoria valsului asupra menuetului — ca și victoria operetei asupra operei comice — echivala cu o mică revoluție în moravurile vremii. Mai cu seamă că dansatorul de vals nu-și mai atingea perechea doar cu vîrful degetelor înmănușate, după nenumăratele precauții impuse de convenințele riguroase ale lumii zise „bune". ci o cuprindea aproape în brațele sale într-un dans învolburat, „la fel cum face poporul de la țară". Furat de vraja trecutului, un martor al vremii suspina după „gingașa ecoseză, fermecătorul și cochetul contradans", deoarece nu putea să-i intre în cap „cum atîția oameni în toată firea se lasă tîrîți în rotirea sălbatică și respingătoare a valsului. Lucrurile au ajuns atît de departe, încît nu mai vezi dansatoare propriu-zise, ci doar bacante".

Înfruntarea dintre menuetul clasic și valsul popular a fost ilustrată și de Mozart în opera *Don Giovanni*. În scena de bal a acestei opere, personajul titular schițează cu invitații săi, în vîrful picioarelor și cu degetele mîinii prețios răschirate, un dans rococo, în timp ce Leporello joacă vigurosul ländler în trei-pătrimi, a cărui melodie plăcută acoperă delicata muzică „de curte".

Scanned with OKEN Scanner

Chiar după ce valsul a ajuns un dans plin de eleganță, cîștigînd drept de cetățenie în saloane, s-au găsit destui critici violenți ai lui. Principesa Pauline Metternich a văzut, indignată, la un bal parizian, cum perechile valsează „apropiindu-se și îndepărtîndu-se în cadența muzicii", ceea ce a îndemnat-o să exclame pudică :

— Pe vremea mea, lucrul ăsta se făcea cel mult prin alcoave, cu perdeaua trasă !

Noroc că valsul a avut și apărători însuflețiți. Germanul Johann Haug, înviorat de baia primenitoare a valsului, i-a închinat niște versuri ocazionale, adevărată pledoarie rimată în favoarea acestei muzici și a acestui dans vienez :

Vrăjită-i muzica valsului
și lirum, tralarum, plutim,
în vraja sunetelor ei
perechi, perechi ne rotim.

Lirum, podeaua-i oglindă sub noi,
scăldată-i sala-n lumini,
și lirum, tralarum, valsăm mereu,
ținîndu-ne galeș de mîini.

Orchestra cîntă pînă în zori
cînd fata, c-un zîmbet ușor,
își pleacă fruntea încet, și-apoi
șoptește : Am obosit !

E-o fericire fără de țărm
să fii răpit de viori
și să plutești, la chemarea lor,
ca fluturii-n cîmpul cu flori.

Pe cel care valsul a născocit
să nu-l afurisiți nicicînd,
rotirea sferelor el ne-a dat,
slăviți-l pururi pe pămînt !

Scanned with OKEN Scanner

Cînd muzica prindea să cînte, vienezii ce se repezeau pe parchet păreau o armată care se aruncă la asalt. În evoluția valsului, abandonată muzical la voia inspirației unor autori incidentali, au intervenit curînd doi mari compozitori, Franz Schubert și Carl Maria von Weber. Ei au împrumutat expresiei lui grația și ingenuitatea proprii valsului vienez, asigurîndu-i forma clasică și un conținut nobil muzicii de dans de la începutul veacului trecut. Căldura și volubilitatea vienezilor i-au adăugat tenta sentimentală, care va stărui în operetă de-a lungul întregii perioade de afirmare și înflorire a ei.

Au fost însă mulți alții, artiști și muzicieni mai modești, care au așezat cîte o cărămidă la templul operetei vieneze. O scurtă trecere a lor în revistă nu e lipsită de interes, mai cu seamă că ea prilejuiește cunoașterea mai bună a laboratorului în care s-au amestecat elementele noului gen de teatru muzical ușor.

Scanned with OKEN Scanner

STRĂMOȘUL DIRECT AL OPERETEI

Hanswurst, eroul comic din Singspielul vienez pare să fi fost o creație a lui Josef Anton Stranitzky (1676—1727). El vorbea nemțește, ceea ce era pe vremea aceea o noutate, căci pînă la el măscăricii din teatrele Vienei își recitau tiradele în limba italiană. A colindat țara în lung și-n lat, cu marionetele sale vesele, pînă cînd a dat la Salzburg peste o gravură în culori a unui personaj legendar al poveștilor populare. Și-a îmbrăcat îndată marioneta vedetă în costumul acestui personaj mitic, pentru ca mai tîrziu, după ce s-a lăsat de păpușerie și de medicină băbească, să apară el însuși travestit în Hanswurst. Și-a încîntat publicul cu noul personaj și cu întreaga bogăție de umanitate pe care o cîștigase de-a lungul anilor.

În 1708, Stranitzky a ajuns director al teatrului de la Poarta Carintiei — *Kärntnerthortheater*. I-a trebuit multă răbdare și stăruință pînă să i se închirieze sala, pe a cărei scenă teatrul popular a aflat pentru cîtva timp adăpostul potrivit. A prezentat acolo scenete cu personaje împrumutate din commedia dell'arte și din vodevilul francez, parodii ale operei baroce, toate cu vioiciune și culoare. Scria el însuși, cu gust și spirit satiric, textele umoristice ale cîntecelor. A dat primul o formă și personalitate artistică teatrului popular vienez

din secolul al XVIII-lea, strămoșul direct al operetei.

JOSEF ANTON STRANITZKY

Simțind că i se apropie sfîrșitul, Stranitzky și-a scos pălăria și, îngenunchind în plin spectacol în fața colegului său mai tînăr, a rostit solemn :

— Iată, stimați spectatori, tînărul Prehauser, pe care îl recomand bunăvoinței domniilor

Scanned with OKEN Scanner

din secolul al XVIII-lea, strămoșul direct al operetei.

JOSEF ANTON STRANITZKY

Simțind că i se apropie sfîrșitul, Stranitzky și-a scos pălăria și, îngenunchind în plin spectacol în fața colegului său mai tînăr, a rostit solemn :

— Iată, stimați spectatori, tînărul Prehauser, pe care îl recomand bunăvoinței domniilor

Scanned with OKEN Scanner

voastre, odată ce puterile mele au slăbit. Nu este altul mai bun care să-mi poată lua locul!

Gottfried Prehauser (1701—1769) n-a dezmințit încrederea ce i se arătase. Se născuse la Viena, era fiul unui portar din Kohlmarkt și avea darul de a observa deprinderile, glumele, felul de a vorbi al concetățenilor săi, pe care îi parodia cu talent. A jucat, timp de trei decenii, poznele lui Hanswurst cu și mai vădit rafinament, cu și mai sporită pretenție față de ținuta reprezentațiilor decît o făcuse Stranitzky. A preluat o mulțime de elemente din commedia dell'arte, ca și din tonul satiric al teatrului de bîlci parizian. Avea mimica expresivă, încît pînă și străinii, care nu vorbeau germana, înțelegeau ce spune, fiind cum nu se poate mai firesc în tot ce săvîrșea.

Parodiile lui Prehauser erau de bun gust, mijloacele sale burlești echilibrate. A continuat să popularizeze Singspiel-ul la Viena, împreună cu pozele și feeriile îndrăgite de populație. Muzica din reprezentațiile ce le dădea era simplă și melodioasă, încît aplauzele și cererile de bisare nu mai conteneau. Singură limba ascuțită i-a cășunat din cînd în cînd încurcături cu poliția.

La moartea lui, ziarele scriau că „Marele Pan s-a stins".

Noroc că, pe lîngă Hanswurst, începea să se impămînteneasca la Viena un alt erou comic: Bernardon, întruchipat de Kurz.

Johann Felix Kurz (1715—1786) este părintele lui Bernardon, personaj plin de duh al teatrului popular vienez. Este o personificare a omului de la țară simplu și blînd, care, sub masca naivității, le spune lucrurilor pe șleau. Maturizat într-o viață aspră și călit de conștiința condiției sale, el radiază un optimism generos și expansiv. Kurz s-a confundat în așa

măsură cu personajul său, încît populația i-a uitat numele adevărat, spre a-i spune doar Bernardon.

În Biblioteca Națională din Viena sînt păstrate colecțiile pieselor cu cîntece prezentate de acest actor înzestrat. Caietul cu douăzeci și două de arii, șase duete, două terțete, un cvartet și un recitativ poartă voluminosul titlu de *Teutsche Arien, welche auf dem kayserlichen priv. wienerischen Theather in unterschiedlich produzierten Comödien gesungen werden,* așadar „Arii germane, produse în diverse comedii prezentate în teatrul vienez funcționînd cu aprobare împărătească".

Pe afișul reprezentațiilor, Kurz nu indica numele compozitorului, mulțumindu-se să arate că „muzica se datorează unui renumit capelmaistru, cu numeroase arii minunate. Spectacolul acesta ar face cinste oricărui teatru de operă regal sau princiar". Renumitul capelmaistru nu era altul decît Josef Haydn. El alterna cupletele cu arii lirice, dansurile cu duete și terțete.

Kurz l-a cunoscut pe compozitor în împrejurări puțin obișnuite. Într-o noapte, tînărul Haydn i-a dat soției lui Kurz o serenadă. Soțul ultragiat se pregătea să coboare spre a-l alunga pe impostor. Curînd însă vraja muzicii l-a cuprins, astfel că s-a dus după tînărul muzician, l-a luat cu el în casă și i-a cerut pe loc să-i compună muzica la următorul spectacol.

Lui Johann Felix Kurz i se atribuie prima legiferare a tarifelor cuvenite actorilor. Pe lîngă un gaj lunar, el stipula și unele „despăgubiri" pentru neajunsurile suferite de interpreți. Astfel, o palmă încasată de actor, conform acțiunii, se plătea cu un galben, o găleată de apă aruncată în față îl aducea păgubașului treizeci de creițari, o arie fără text, căreia actorul îi improviza cuvintele, merita tot un galben. În sfîrșit, dacă izbutea cumva să scrie o

nouă scenetă, ea îi era retribuită cu doisprezece galbeni.

Datorită inteligenței, stăruinței și omeniei lui Kurz s-a ivit sistemul onorariilor, ceea ce a adăugat un oarecare prestigiu autorilor, actorilor, muzicanților, socotiți înainte biete paiațe bune să amuze lumea prin tîrguri.

Alături de Hanswurst și Bernardon figura, în scenetele cu glume, dansuri și muzică încă un erou îndrăgit al teatrului popular, anume caraghiosul Kasperl. El a fost impus publicului de înzestratul Johann Laroche (1745—1806). A făcut primul uz de dialectul savuros al vienezilor spre a-și recita textele și cîntecele. Își sincroniza cu multă grijă fiecare gest, mișcare, replică pe tactul muzicii, contribuind la apariția operetei.

Ferdinand Raimund (1790—1836) e un nume legendar la Viena. Deși avea un defect de vorbire și pe deasupra o înfățișare jalnică, a fost unul din favoriții publicului, invidiat chiar de cei mai buni actori și cîntăreți ai vremii. Pînă să-și cucerească un public însuflețit în capitală, el a rătăcit timp îndelungat dintr-un tîrg în altul, din orașele mari în cele mici, din sate de șes în cătune de munte, ducînd traiul amărît al actorilor vagabonzi. A debutat, pe cînd avea douăzeci și trei de ani, pe scena teatrului din Leopoldstadt, în piese de Shakespeare și Schiller. Nu-și descoperise încă talentul comic, datorită căruia avea să ajungă celebru.

După ce și-a însușit dialectul vienez, Raimund a interpretat roluri comice. Cum era nemulțumit de „pozele" în care juca, a prins să-și scrie singur scenetele și piesele repertoriului. Piesele acestea erau vesele, naive, sentimentale și, în același timp, satirice, dar de fiecare dată din cale-afară de amuzante. Iar cum textul, oricît de hazliu, nu i se părea destul de atrăgător, a introdus în reprezentațiile sale cîntece și dan-

surî. Avea un glas catifelat, cu care își fermeca ascultătorii.

Fără să-și dea seama, Ferdinand Raimund a fost unul din premergătorii comediei muzicale și ai operetei vieneze. Cînta la vioară nu chiar

FERDINAND RAIMUND

ca un virtuoz, dar destul de iscusit, spre a se acompania singur. Nu scăpa nici un prilej de a debita un cuplet, o romanță, o strofă veselă sau o melodie de dans. Cîntecul compus de el „Frățioare, frățioare, inima de ce te doare“ —

Scanned with OKEN Scanner

suri. Avea un glas catifelat, cu care își fermeca ascultătorii.

Fără să-și dea seama, Ferdinand Raimund a fost unul din premergătorii comediei muzicale și ai operetei vieneze. Cînta la vioară nu chiar

FERDINAND RAIMUND

ca un virtuoz, dar destul de iscusit, spre a se acompania singur. Nu scăpa nici un prilej de a debita un cuplet, o romanță, o strofă veselă sau o melodie de dans. Cîntecul compus de el „Frățioare, frățioare, inima de ce te doare“ —

Scanned with OKEN Scanner

Brüderlein, fein face parte din fondul de aur al cîntecelor vieneze.

Oricît de talentat și plin de idei ingenioase să fi fost, nu era în stare să facă totul singur. Astfel l-a cîștigat de partea sa pe Wenzel Müller, autor și el al unor cîntece renumite, spre a-l ajuta la compunerea cupletelor necesare reprezentațiilor sale. Pline de grație și melancolie, melodiile lor au exercitat mare atracție asupra publicului. De o sinceritate cuceritoare, simple și lesne de memorat, lăsau impresia unor cîntece vechi, de mult știute. Raimund le cînta fără afectare, împrumutîndu-le tonul comunicativ al sufletului austriac. Este una din explicațiile extraordinarei faime a lui Ferdinand Raimund, pe care ascultătorii înflăcărați de admirație l-au proclamat curînd cîntărețul lor preferat. Cu toată popularitatea de care s-a bucurat, el s-a stins sărac și părăsit, cu steaua eclipsată de apariția altor vedete ale teatrului muzical vienez.

Un „neisprăvit", cam asta a fost la început Johann Nestroy (1801—1862), după opinia burgheziei vieneze. Trecuse prin școală cu chiu și vai, protejat de tatăl său, un avocat cu stare, dar studiile universitare n-a mai fost în stare să le isprăvească. Deși lumea artei și a teatrului cunoaște destule asemenea cazuri de faliment școlar, Nestroy pare să le întreacă pe toate. El rătăcea în derivă într-un oraș plin de tentații, singurul lucru ce-l atrăgea fiind teatrul. Sufletul lui mare și zbuciumat nu s-a liniștit pînă cînd n-a fost angajat basist al teatrului de la Poarta Carintiană, al cărui comic favorit a ajuns de la o zi la alta. Avea un umor amărui, chiar crud, nu cruța pe nimeni și nimic, dar învelea totul în poezie.

Activitatea lui Nestroy a contribuit pe nesimțite la deșteptarea conștiinței sociale și politice a publicului. Cupletele sale satirice au fost un modest dar eficient punct de reazim al

Scanned with OKEN Scanner

aspirațiilor populare. Timp de trei decenii, el a conceput și prezentat aproape patruzeci de poze, parodii, feerii, comedii de moravuri și farse politice, toate jucate cu o acuratețe și precizie de teatru „serios". A și primit pentru ele cele mai mari onorarii din cîte se plătiseră vreodată autorilor locali, ba pînă și premii excepționale, datorită succeselor fără precedent obținute de ele. În cele din urmă, aflat în culmea celebrității, a ajuns directorul teatrului din Leopoldstadt.

„Viena e de neconceput fără Nestroy", spunea un călător german cucerit de spiritul viu și original al acestui autor, actor, cîntăreț, dansator și animator de geniu, care știa că fără muzică totul ar fi mai șters, mai searbăd, mai fără haz. La fel ca Raimund, el a conferit pieselor și cîntecelor sale un colorit local, înlesnind calea ce duce la ivirea operetei vieneze.

Toți acești actori, autori, compozitori și directori de teatru sau doar conducători de mici trupe și-au întemeiat repertoriul în cea mai mare parte pe eroul poznaș al pieselor aplaudate de spectatori, Hanswurst.

Scanned with OKEN Scanner

POZNAȘUL HANSWURST

Hanswurst nu este o invenție vieneză, chiar dacă Viena l-a impus publicului. Pînă și Martin Luther vorbește de el în al XVI-lea secol, denunțîndu-l ca pe o întrupare a bădăranului lipsit de tact, lipsit de minte, lipsit de orice cunoștințe. El este, de fapt, „smintitul" deștept, care — sub masca simplicității — le spune oamenilor adevărul în față, fără să țină seama că, osîndindu-i pe cei bogați și puternici, jignește, indignează, scandalizează pătura stăpînitoare. Se preface că încearcă să explice, după mintea lui puțină, de ce unora, reduși la număr, le merge prea bine, iar altora, mulți, din cale afară de rău. Fabulează cu talent, denunță cu naivitate, critică pe un ton glumeț și face mereu aluzii la viața reală, la inegalitățile sociale, la cum s-ar cuveni să trăiască oamenii, „ca frații", într-o lume mai bună.

Din strădania lui Hanswurst de a explica tot ce nu poate fi rostit în gura mare naște comicul personajului, caracterul lui grotesc. Cum nu i se îngăduie să critice direct, adoptă tactica de a lăuda peste măsură, de a admira exagerat și de a slăvi tot ce e rău și nedrept, aruncînd în felul acesta săgeata în cei răspunzători de proasta orînduire a lumii.

La prima vedere, Hanswurst ar putea să pară un personaj secundar al teatrului de bîlci. Nu e mai mult decît sluga eroului — un Figaro austriac! —, însă fără el totul ar fi lipsit de

viață. Prin adoptarea lui își află loc în repertoriul lui Stranitzky, bunăoară, opere prelucrate pentru reprezentațiile populare, epopei din scriitorii clasici, pline de eroi cu coif și spadă, greoi și caraghioși în zalele lor zornăitoare, aventuri cavalerești care se înecă în comic. Totul e văzut prin ocheanul deformant al caricaturii. Hanswurst nu atacă direct orînduirea în vigoare, mulțumindu-se să arate că n-o pricepe, că nu-i este pe plac și nu o simpatizează. Dezvăluie prin asta tarele sistemului, putreziciunea lui morală, neomenia concepțiilor impuse. E destul să-și imite stăpînul ca, prin stîngăcia lui, să-și facă modelul de rîs, iar el să cîștige simpatia spectatorilor.

Colombina îl secondează pe poznașul Hanswurst în tot ce face, ținîndu-i isonul la mesele înfulecate într-o nestingherită voie bună. Bineînțeles, Hanswurst e bietul „păcală", care trage de fiecare dată scurta, ba pentru că la întoarcerea acasă stăpînul află cămara goală, ba pentru că răvașul de adio dus din încredințarea aceluiași stăpîn iubitei brusc abandonate i se răsplătește cu palme zdravene. Ajuns însă acasă, nu uită ca, la rîndul lui, să-i tragă stăpînului o palmă vîrtoasă, spre a-i demonstra cum a fost tratat el însuși de porumbița părăsită.

În toate aceste scene hazlii, germenii viitoarei operete încolțesc și prind vigoare, de la cupletele satirice și dansurile comice la ariile sentimentale. Datorită lui Hanswurst, opereta vieneză va împrumuta o notă optimistă, plină de lirism, ba chiar de dulcegărie, spre deosebire de opereta franceză, mai tonică prin substratul ei demascator, caricatural, critic. De la început, Jacques Offenbach va lega text și muzică de o viziune critică a societății, a structurii ei șubrede, făcîndu-și eroii caraghioși prin grandoare.

Scanned with OKEN Scanner

„Acțiunea" acestor „vodeviluri", odată ce nu avem o denumire mai potrivită, se desfășoară într-un ritm rapid, cîntecele, dansurile, glumele, bătăile etc., toate sînt binevenite spre a-i ține pe spectatori în tensiune și a-i face să se întrebe mereu : ce mai urmează oare ? Urmează momentele „de ansamblu", executate de patru actori — cvartetul devenit clasic al operetei — eroul și eroina, comicul și subreta. Muzica se implică tot mai mult în reprezentații, ariile lirice sporesc, cupletele sînt scrise mai îngrijit. Apar serenadele glumețe ale lui Hanswurst, care ia dragostea în șagă, trece cu ușurință peste jigniri, fără să uite însă să riposteze de îndată ce i se pare ocazia potrivită. Lucru pe care îl face tot prin intermediul unui cuplet melodios, dar și denunțînd ignoranța, lenea, reaua voință a slujbașilor publici. Îndeosebi ei sînt ținta ironiei autorilor, care îi acuză că nu fac decît să conceapă proiecte (nerealizabile), să dea sfaturi (cu neputință de urmat), să întocmească referate (necitite de nimeni), să controleze stările de lucruri (fără vreo ameliorare), să osîndească (fără nici o întemeiere) și să încaseze (amenzi exagerate).

Mulți spectatori se recunosc în personajele din poze și arătări, sau identifică în comportamentul lor pe cutare stăpîn, pe cutare slujbaș public, pe cutare vecin cu ifose. Sesizează asemănarea lor cu vreun speculant, cu un negustor hrăpăreț, cu un cămătar fără scrupule, cu nevestele umflate în pene ale bogătașilor, figuri ce vor fi preluate de autorii de operete și ajustate după împrejurările și gusturile vremii.

Sînt însă și categorii sociale de care autorii farselor cu Hanswurst nu se pot atinge, ca prelații și nobilii, spre deosebire de teatrul *de la foire* parizian, care tocmai pe preoți și nobili nu i-a cruțat.

Există, pare-se, o singură cale de a adormi vigilența cenzurii severe. În feerii, omul de rînd

Scanned with OKEN Scanner

se ia de piept cu puterile supranaturale, cu vrăjitori, demoni și fiare sălbatice, care simbolizează cu destulă transparență clerul, nobilimea, autoritatea constituită. Publicul ia parte cu atenție la trînta dintre bine și rău, amuzîndu-se cînd, în final, eroul pozitiv le vine de hac adversarilor săi cumpliți. Eroul acesta se metamorfozează de mai multe ori de-a lungul acțiunii, moare și învie, de parcă ar fi o reprezentare a naturii însăși, care nu piere.

Eroul comic din vechile poze vieneze trecea prin mai multe ipostaze, transfigurat de costum, înfățișare, situație. Una din feeriile lui Hanswurst purta titlul *Voiajul lui Hanswurst în infern și îndărăt*. În ea, eroul era, pe rînd, cavaler pribeag, păun, ostaș, bărbier, ursar, damă de onoare, paznic de noapte și multe altele. Toate acestea presupuneau costume și măști grotești, acrobații uluitoare, o mimică adecvată aspectului luat de personaj, muzicalitate pe măsura melodiilor cîntate și dansate.

O parte din aceste melodii s-a păstrat timp de aproape trei secole în manuscris. Cele compuse de Haydn, la cererea lui Kurz, au fost descoperite abia acum cîteva decenii într-un claustru din Austria.

Din 1751, cînd din ordinul Mariei Tereza cenzura vieneză s-a înăsprit, teatrul acesta de trei parale a pierdut mult din vigoare și farmec. Hazul, gluma, satira cu adresă politico-socială au fost înlocuite prin muzică și dans. Ceea ce admirase lady Montague în 1716 în năzdrăvăniile lui Hanswurst a dispărut, pentru ca teatrul popular să alunece tot mai mult în sentimentalism, cîntece lirice și comice, dansuri pitorești. Primul care a tras consecințele cenzurii a fost bietul Kurz. El și-a încărcat mica trupă și coșurile cu costume într-o căruță, ca să cutreiere cu ele principatele germane, unde cenzura nu fusese inventată încă, iar muzele nu purtau botniță, ca la Viena.

Scanned with OKEN Scanner

VISUL GLORIEI

Franța nu adoptă cu prea mare ușurință pe artiștii veniți de pe alte meleaguri. Chiar dacă a găzduit numeroși străini, pe care i-a răsfățat, mai cu seamă după dispariția lor. Așa s-au petrecut lucrurile cu Gluck, cu Chopin, cu Meyerbeer. Pe Jacques Offenbach (1819—1880), criticii parizieni l-au socotit, în culmea gloriei lui, un soi de „ciocîrlie batjocoritoare, care și-a clădit cuibul sub streașina palatelor și pe turla bisericilor, tulburînd cu trilurile-i nostime ceremonialul din interior".

Originar din Köln, Offenbach a purtat la naștere numele de Iakob Eberst, ca abia în Franța să și-l schimbe. S-a stabilit la Paris, pe cînd avea paisprezece ani. Primise o vioară la vîrsta de șase ani, la opt ani compunea cuplete și romanțe, la zece ani a început să cînte la violoncel, ca după doi ani să concerteze în public. A fost un copil minune, căruia îi lipsea educația sistematică, de asta îl adusese părintele său, cantor în Köln, la Paris.

Capitala franceză fremăta, în al patrulea deceniu din veacul trecut, de muzică și muzicieni, de pedagogi strălucițI. Trăiau acolo Auber și Boïldieu, Chopin și Meyerbeer, Conservatorul fiind condus de Cherubini. Acesta și-a dat îndată seama de talentul micului celist, pe care l-a primit în rîndul discipolilor săi. După ce

Franța nu adoptă cu prea mare ușurință pe artiștii veniți de pe alte meleaguri. Chiar dacă a găzduit numeroși străini, pe care i-a răsfățat, mai cu seamă după dispariția lor. Așa s-au petrecut lucrurile cu Gluck, cu Chopin, cu Meyerbeer. Pe Jacques Offenbach (1819—1880), criticii parizieni l-au socotit, în culmea gloriei lui, un soi de „ciocîrlie batjocoritoare, care și-a clădit cuibul sub streașina palatelor și pe turla bisericilor, tulburînd cu trilurile-i nostime ceremonialul din interior".

Originar din Köln, Offenbach a purtat la naștere numele de Iakob Eberst, ca abia în Franța să și-l schimbe. S-a stabilit la Paris, pe cînd avea paisprezece ani. Primise o vioară la vîrsta de șase ani, la opt ani compunea cuplete și romanțe, la zece ani a început să cînte la violoncel, ca după doi ani să concerteze în public. A fost un copil minune, căruia îi lipsea educația sistematică, de asta îl adusese părintele său, cantor în Köln, la Paris.

Capitala franceză fremăta, în al patrulea deceniu din veacul trecut, de muzică și muzicieni, de pedagogi străluciți. Trăiau acolo Auber și Boïldieu, Chopin și Meyerbeer, Conservatorul fiind condus de Cherubini. Acesta și-a dat îndată seama de talentul micului celist, pe care l-a primit în rîndul discipolilor săi. După ce

primul val de emoție, provocat de bucuria intrării sale în cea mai înaltă școală muzicală a Europei, trecu, Offenbach cunoscu asprimea vieții între străini. Oricît de adaptabil să fi fost, greutățile întîmpinate i-au spulberat curînd iluziile ce le nutrise în timpul lungului voiaj cu poștalionul. În zadar își folosea talentul cu iscusința unui actor îndemînatic, convins de rolul ce-l joacă, fiindcă timp de aproape două decenii a dat o luptă cruntă spre a-și înfăptui visul de a ajunge celebru.

Pe Jacques Offenbach nu-l prea favoriza înfățișarea. Era slab și sfrijit, avea fața prelungă, asimetrică, o miopie accentuată, gesturi nervoase și o inteligență ce-l îmboldea mereu la replici tăioase. Și-i îndepărta pe semeni înainte ca ei să-i fi putut cunoaște inima caldă, simțitoare. De altminteri, nici n-ar fi avut răgaz de a cunoaște, o dată ce erau covîrșiți de șuvoiul cuvintelor și de volubilitatea tînărului muzician.

Franța, unde Offenbach căuta o nouă patrie, era la sosirea lui o țară a corupției și samavolniciei. Ludovic Filip, regele „cu umbrelă", era lipsit cu desăvîrșire de autoritate spre a putea stăpîni izbucnirile aproape frenetice ale setei de viață a poporului. Veselia lui nu era cîtuși de puțin prefăcută de cînd dăduse uitării revoltele de la Lyon, epidemia de holeră de la Paris, agitațiile republicane și socialiste din țară. Milionari atotputernici conduceau din băncile lor temute pe tot continentul modernizarea capitalei, construirea de palate și bulevarde, de teatre și săli de dans. Le făceau, șiret, cu ochiul artiștilor și ziariștilor, subvenționînd tot ce le slujea interesele. Iar interesul lor de căpetenie era acela de a narcotiza opinia publică, oferin-

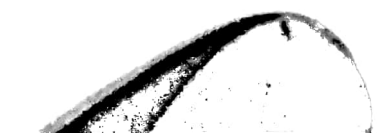
Scanned with OKEN Scanner

du-i cît mai multe și mai variate ocazii de distracție.

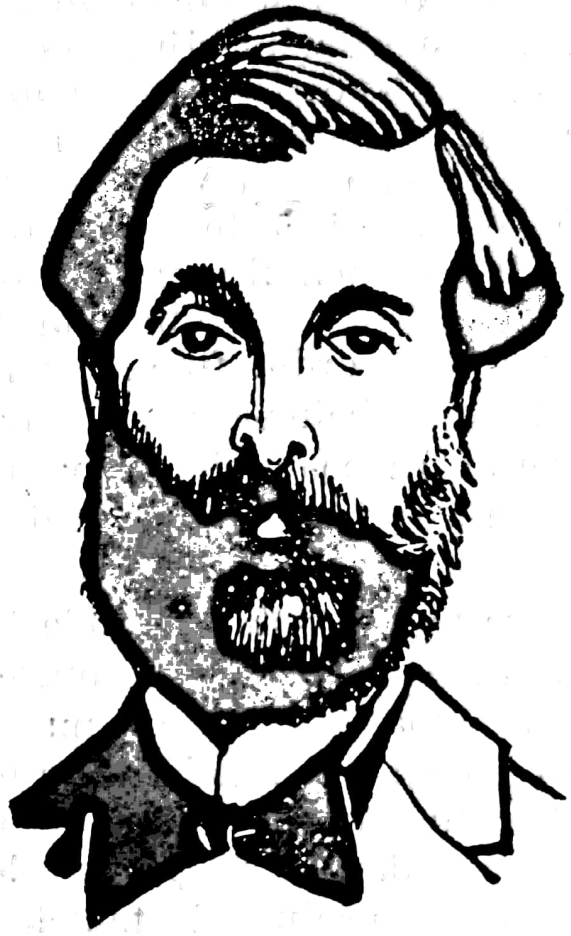
Ocazii de distracție erau destule la Paris. Ajunge să-l pomenim pe Philippe Musard, rivalul lui Johann Strauss-tatăl, care domina capitala, încît pe bulevarde nu i se spunea decît „Napoleon-Musard". Deși purta un frac ponosit și avea un aspect neîngrijit, cofetarii îi reproduceau silueta încovoiată pe torturile lor de ciocolată. Chipul lui schimonosit era imprimat pînă și pe porțelanuri. La Variétés-Bals dirija o orchestră de optzeci de instrumentiști. În finalurile vijelioase, nemulțumit cu sonoritățile produse de muzicanții săi, obișnuia să-și descarce pistolul pe acordul final. Un martor al vremii pretinde că balurile unde cînta Musard erau „adevărate războaie civile, masacre și răgete de panteră, iscate de accesele de furie ale dirijorului".

În orchestra Operei Comice, unde Offenbach a fost angajat, leafa lui era de optzeci și trei de franci pe lună, atît cît să nu moară de foame. Ducea o existență de boem prăpădit, dar disciplina teatrului l-a ținut în frîu : exersa de zor, începea să deprindă spiritul de echipă, pătrundea tot mai profund în tainele culiselor, își însușea secretul conlucrării dintre scenă și fosă. Îl pasiona aventura vieții într-un teatru. Halévy, care i-a dat unele îndrumări tehnice, îl anunța pe părintele îngrijorat de viitorul odraslei sale că „soarta l-a destinat pe Jacques Offenbach unor succese componistice de anvergură", adăugînd că se simte fericit să-i poată fi de folos prin lecțiile ce i le dă.

După trei ani, fosa Operei Comice nu l-a mai încăput pe tînărul animat de visul gloriei. Valsul prinsese rădăcini la Paris, iar ritmul aprins al cancanului fusese adus de soldații



înapoiați din Alger. La Jardin Turc, Jullien — discipol și el al lui Halévy — populariza cu orchestra sa de o sută de persoane noile ritmuri de dans, pe lîngă care cadrilul făcea impresia unei sfioase rude sărace. Era un dirijor îndrăcit, care se familiarizase cu gusturile cam vulgare ale contemporanilor săi. I se întîmpla și lui ca, în toiul unui potpuriu din opera *Puritanii* de Bellini, să descarce focuri de pistol în parchet; de cîte ori își dirija propriul cadril *Pompierii* revărsa o cisternă de apă peste incendiul produs artificial pe-o estradă, ca în piesa de efect *Concert în pădure* să imite, cu o piculină, ciripitul păsărilor de codru. Era un om fără frîu, la fel cum fără frîu era setea de atracții a concetățenilor lui.



LUDOVIC HALÉVY

Scanned with OKEN Scanner

Jullien i-a prezentat primul lui Offenbach o compoziție, valsul *Fleurs d'Hiver* și a fost singurul care i-a deschis generos o portiță de afirmare. Încolo, Jacques umbla cît e ziua de lungă pe la editori, teatre, impresari, cu sulul manuscriselor sub braț, încercîndu-și norocul.

De îndată ce s-a împrietenit cu Flotow, norocosul compozitor al operei *Martha,* Offenbach n-a mai rătăcit, cu fălcile crispate de foame, pe străzile Parisului. Pianist excelent, sărbătorit prin saloane și cercuri financiare, Flotow l-a luat partener pe tînărul violoncelist cu un ton atît de personal. Au ajuns curînd, cîntînd împreună, o atracție a seratelor protipendadei. Offenbach a remarcat îndată că din gustările scumpe rămase de la mesele și bufetele caselor unde se producea s-ar fi putut îndestula sute de flămînzi. Judeca de pe atunci stările sociale cu obiectivitate și, deși nu știa să rîdă, provoca la alții rîsul, odată cu nedumerirea, prin replicile lui cutezătoare.

După ce cîntau piese de salon, compuse adeseori împreună, lui Flotow și Offenbach li se înmîna la plecare un plic căptușit cu franci. Astfel a cucerit Jacques o neașteptată popularitate, deocamdată prin casele unde făcea muzică. Temperamentul lui fără control, accentul cu care vorbea franceza, răbdarea cu care îi asculta pe alții, spre a interveni cu cîte-un spirit la momentul potrivit, i-au atras cîțiva protectori și amici. Au urmat, curînd, și însărcinările de a compune muzică pentru vodeviluri. Prima tentativă, deși aplaudată de public, i s-a părut așa de jalnică, încît — dezamăgit și descurajat — s-a întors în grabă la Köln. A revenit la Paris după mai multe luni, regăsindu-i boema, redescoperindu-și cunoștințele și recîștigînd mica faimă ce-o dobîndise.

Scanned with OKEN Scanner

Parisul urmărea la data aceea activitatea lui Balzac, Dumas, Hugo și Sue, cu galeriile lor de eroi întîlniți în carne și oase pe străzi, prin cafenele, la teatru, în bănci și palate, ale căror uși s-au deschis din ce în ce mai larg în fața lui Offenbach. El ajunse un fel de teatru cu un singur actor : debita glume, povestea cu mare haz anecdote, imita cu talent personalități de vază ale capitalei, femeilor le adresa complimente lascive, apoi își aducea violoncelul și cînta cu un farmec fără egal. De îndată însă ce ascultătorii se lăsau legănați de dulceața melodiei, Offenbach intervenea cu o năzbîtie, cu un glissando, cu o grimasă sau un pizzicato bine plasate. În pauze, ținea conferințe despre arta muzicală, cu o ironie și un patos unice. La una din serate și-a prezentat propria compoziție, în care reda întoarcerea acasă, în zori de zi, a doi cheflii vecini ; ajunși în fața porților situate una lîngă alta, fiecare îl socotește pe celălalt o stafie. Ca să-și facă curaj, ei prind să chiuie, să scoată strigăte, să fluiere și să cînte, pînă cînd se recunosc și se îmbrățișează fericiți, ca doi buni vecini.

Offenbach a tălmăcit cu atîta antren această piesă „cu program", încît asistența l-a asurzit aproape cu aplauzele ei.

A fost cea dintîi „bufonerie" muzicală a lui Jacques Offenbach, gen ce constă din povești cu fantome, din patosul romantic al operei baroce și morga burghezului ghiftuit, toate luate în rîs cu un nerv fără seamăn.

Rețeta viitoarelor vodeviluri și operete — a „offenbachiadelor" — fusese descoperită !

Ochiul ager al compozitorului, care se desfăta în societatea timpului, a aflat îndată ce anume așteaptă de la el publicul. Punga îi era prea goală ca să nu facă toate încercările cu putință în vederea reușitei. Deocamdată s-a folosit de renumele dobîndit ca virtuoz al vio-

Scanned with OKEN Scanner

violoncelului. Cu prilejul turneului de concerte întreprins în 1844 la Londra, succesul i-a asigurat și o invitație la castelul Windsor, unde a cîntat în fața reginei Victoria, înconjurată de areopagul unor musafiri ilustri, ca țarul Rusiei, regele Bavariei, prințul consort. „Încep să fiu mîndru — scria Offenbach acasă — și să mă obișnuiesc a sta de vorbă cu lorzi, prinți și împărați".

Nimic nu-l mai putea împiedica să-și întemeieze un cămin. A aflat, într-o căsnicie fericită, liniștea necesară activității sale de creație. A fost angajat dirijor la Comedia Franceză, cu un gaj de șase mii de franci pe an, ceea ce era mai mult decît îndestulător spre a nu avea nici un fel de griji materiale.

Revoluția din februarie 1848, care l-a măturat de pe tron pe Ludovic Filip, înscăunîndu-l prin plebiscit președinte pe prințul Napoleon, pretins nepot al lui Bonaparte, l-a silit pe Offenbach să caute cu familia sa adăpost la Köln, de unde a revenit abia după un an și a început să dea iar concerte prin saloane. De astă dată însă evenimentele aveau să fie de partea lui, în curînd republica s-a transformat în imperiu, cu același nepot al împăratului urcat pe tron ca Napoleon III.

Anii ce au urmat nu duc lipsă de martori, dar puțini au urmărit cu un ochi mai incisiv și cu un spirit mai caustic evenimentele ca Offenbach, fără să menajeze orgoliul celor vizați, pe care ar fi putut să-i neliniștească răsunetul stîrnit de operetele lui.

Tot ce era nou în al doilea imperiu a îmbogățit experiența, odată cu facultățile de observație și judecată ale lui Jacques Offenbach. Ironic și de o inteligență neobișnuită, cu cît era mai emoționat, cu atît mai puțin o arăta. La cel mai neînsemnat puseu sentimental, se congela brusc, devenind mușcător, sensibil la

Scanned with OKEN Scanner

ridicolul instituțiilor și ideilor perimate ce abundau după restaurație. Sesiza fulgerător miile de nuanțe ale societății pariziene, evenimentele politice și dedesubturile lor, tipurile umane variate, limbajul lor truculent, ritualul pitoresc din saloane. Toate acestea îi comunicau imaginea unei lumi dominate de tirania banului, de setea parvenirii, încercînd în vodevilurile și operetele lui să disocieze elementele ce compun orînduirea capitalistă, spre a le supune oprobriului public prin optica sa caricaturală, prin sarcasm, parodie, umor.

După ce și-a consolidat reputația de muzician cu valsurile *Cele trei grații*, *Amazoanele*, *Blonde și brune*, Offenbach a căutat să-și deschidă inima și în altă parte decît saloanele și estrada de concert. S-a apucat să compună farse savuroase, ca *Alcovul* sau, pe spiritualul text al lui Georges Courteline, *Oy, Aye, Aye*.

UN MOZART AL BULEVARDULUI CHAMPS-ÉLYSÉES

Tot ce se precipitase în teatrul de bîlci parizian a fost folosit cu geniu de Jacques Offenbach, creatorul unui gen „simplu și amuzant" : *opereta*.

Spectatorii n-au rămas indiferenți la ceea ce le propunea acest muzician plin de har, prețuindu-i nu doar invenția melodică, dar în aceeași măsură și accentele sarcastice de moralist. Accentele acestea desfătau auzul, dar pătrundeau mai adînc și stîrneau, odată cu zîmbetul, meditația. Cu vodevilul *Pepita*, prezentat în 1853, compozitorul — de astă dată pe un libret propriu — și-a manifestat din plin talentul de parodist. Aria bărbierului — unul din eroii piesei — este caricatura operei bufe a lui Rossini. Era despuiat de orice iluzie cînd, doi ani mai tîrziu, a închiriat o mică sală de spectacole pe Champs-Elysées, unde, din împletirea vodevilului cu opera comică, a creat opereta. A avut la dispoziție, în acest scop, o mînă de actori cu priză la public. S-a apucat să descopere talente noi și originale. A auzit, astfel, într-o circiumă un chefliu care cînta cu glas vibrant și se acompania la chitară.

— Unde-ai învățat să cînți ? — l-a întrebat Offenbach.

— În pădure — a sunat răspunsul.

Scanned with OKEN Scanner

— Nu glumi !

— Nu glumesc defel. Rătăcind pe drumurile țării, de cîte ori treceam printr-o pădure, cîntam de mama focului ca să-mi alung urîtul. Mi se părea că nu mai sînt singur, odată ce mă îngîna ecoul, ca un tovarăș de drum.

— Cît cîștigi ?

— Mai degrabă întreabă-mă în ce fel îmi petecesc nevoile.

— Ai urcat vreodată pe-o scenă ?

— Întreabă-mă dacă am trecut vreodată pragul unui teatru. Cînd eram copil, am figurat într-o comedioară. Pe scenă, căsuța vrăjitoarei era toată din turtă dulce. Am desprins și eu una din aceste turte, dar cînd să mușc din ea, mi-am rupt doi dinți. Turta era din lemn ! De atunci mi-e silă de teatru.

— Mîine caută-mă la teatru. Vei avea și bani, și turtă dulce.

În felul acesta a fost angajat actorul, cîntărețul, dansatorul genial Berthier, în curînd unul din idolii Parisului. La fel i s-a vîrît în inimă Hervé, compozitorul de mai tîrziu al operetei *Mam'zell' Nitouche*.

Pe numele civil Florimond Ronger (1825—1892), Hervé avea să devină unul din principalii libretiști ai lui Offenbach. Debutase ca organist de biserică, slujind muzica cu un talent cert și cu o pregătire ireproșabilă. Firea nestatornică și dorința de a se afirma l-au făcut să evadeze din cercul unor preocupări limitate. Era, de altminteri, prea înzestrat — poet, scriitor, virtuoz instrumentist, compozitor, actor — spre a-l satisface traiul monoton pe care îl ducea. Și-a luat rămas bun de la orgi, spre a întemeia un teatru de bulevard, Folies Concertantes sau Folies Nouvelles, consacrat genului distractiv. A avut și unele neplăceri cu poliția, dar a învățat repede să-și ambaleze textele în așa fel ca nici unul din cei vizați să nu simtă prea tare înțepătura.

Ușuratic și gata să folosească tot ce îi cădea la îndemînă, Hervé a preluat de la Offenbach forma spectacolului de *musiquette* — de fapt vodevilul —, a pipărat-o vîrtos cu dansul cancan și i-a adăugat invențiile propriei imaginații, lansîndu-se cu piesa muzicală *Perla alsaciană*. A descoperit calea de a dejuca autorizația ce-i îngăduia doar doi actori pe scenă, la care mai plasa vreun actor interpretînd rolul de surdomut, alteori o marionetă sau mai multe. Ba își părăsea și el pupitrul dirijoral, ca să apară la rampă alături de interpreții săi. Simpatia ce i s-a arătat l-a încurajat și, cum nu era invidios, a primit să joace vodevilul lui Offenbach *Regina insulelor*.

Nu știa că are de-a face cu cel mai înfricoșător rival, care îi va torpila gloria, spre a și-l face libretist „de casă".

În 1855, cînd se petreceau toate acestea, se inaugura la Paris marea Expoziție Universală în pavilionul recent construit al industriei. Expoziția își propunea nu mai puțin decît să „înfrățească popoarele lumii și să elimine lupta cu armele dintre ele", tocmai într-o perioadă cînd Franța purta de trei ani sîngerosul război din Crimeea. Propaganda lui Napoleon III prezenta pacea universală ca pe un fruct după care ajunge să întinzi doar mîna spre a-l putea culege. Parisul fusese invadat de bancheri, negustori, industriași, vizitatori din trei continente. Toți vroiau să admire exponatele, toți aveau intenția de a încheia afaceri mănoase și, totodată, să se amuze în orașul a cărui faimă era răspîndită pe tot globul.

Offenbach a înțeles îndată că e momentul să-și ia avîntul de mult așteptat. A întemeiat un grup financiar pentru susținerea teatrului său și s-a lansat într-una din cele mai verti-

Scanned with OKEN Scanner

ginoase ascensiuni din cîte au cunoscut compozitorii de operete.

Grupul ce-l finanța pe Jacques Offenbach avea în fruntea lui pe un om întreprinzător, familiarizat cu jocurile de noroc, pe Henri de

JACQUES OFFENBACH

Villemessant, proprietarul ziarului „Le Figaro". L-a secondat pe talentatul compozitor în efortul de a transforma pavilionul închiriat într-o cochetă sală de spectacol, de a afla

Scanned with OKEN Scanner

autori și interpreți potriviți, de a-și alcătui o bună orchestră.

Sensibil la actualitate, înarmat cu o voință anevoie de dezarmat, Offenbach a intuit îndată ce așteaptă publicul de la el. Cînd, în seara de 5 iulie 1855, și-a inaugurat lunga serie de spectacole triumfale, a simțit o strîngere de inimă zărindu-l instalat în primul rînd de fotolii pe temutul critic Jules Janin. Dar emoția lui n-a durat decît o clipă, deoarece era prea încrezător în steaua sa ca să se mai îndoiască de succes. În sală era prezent *tout* Paris, în frunte cu Gioacchino Rossini, celebra actriță Rachel de la Comedia Franceză, Véron, proprietarul ziarului de mare tiraj „Le Constitutionnel".

Prologul a iscat aplauze îndelungi, comedia muzicală *O noapte albă* a fost răsplătită cu ovații, ca farsa *Cei doi orbi* să confirme așteptările publicului surescitat. „Parcă ar fi asistat la un miracol, atît de mare a fost încîntarea și hazul spectatorilor", arăta a doua zi Janin, „căpcăunul" autorilor dramatici, în cronica sa.

Opereta — noul gen de teatru muzical — era pe cale de înfiripare !

Între 1855—1856, Jacques Offenbach a compus aproape douăzeci de comedii muzicale și mici operete. Le înșirăm titlurile originale, odată ce ele n-au ajuns a fi traduse și nici prezentate la noi : *Entrez, Messieurs, Mesdames*, pantomima *Arlequin barbier*, *Le Rêve d'une Nuit d'Été*, pantomima *Pierrot clown*, *Les Violoneux*, pantomima *Polichinelle dans le Monde*, *Madame Papillon*, *Paimpol et Périnette*, *Bataclan*, *Elodie où le Forfait nocturne*, *Le Postillon en gage*, *Trom-*

al-Cazar, La Rose de Saint-Flour, Les Dragés de baltème, Le 66 !, Le Savetier et le Financier, La Bonne d'Enfants. Dintre ele, *Bataclan* nu era doar o comedioară cu muzica delicioasă, ci mai era și caricatura unei curți imperiale, satira fără perdea a curții lui Napoleon III. La început, publicul nu s-a încumetat să aplaude, dar pe măsură ce comedia sporea, nu s-a mai putut stăpîni, încît sala prinse să vuiască, să clocotească și să se cutremure de aplauze și hohote de rîs.

După acest succes de pomină, Rossini l-a poreclit pe Jacques Offenbach „un Mozart al bulevardului Champs-Elysées" !

Criticul Scudo s-a grăbit să arate în prestigioasa „Revue des Deux Mondes" că Offenbach aparține acelei rare categorii de artiști „care își înțeleg pe deplin epoca". De o mare abilitate profesională și, în același timp, de o fecunditate ce uimea, el se ridica pe firmamentul teatrului muzical asemenea unei comete. Avea să scapere ani la rînd cu muzica sa pulsînd de ritmuri îndrăznețe și plăcute urechii spectatorilor, care nu-și băteau capul să afle cît meșteșug, cîtă experiență, cît talent se află la temelia ei. Compozitorul reacționa prompt la tot ce era comic, caricatural, fals. Firește, rîsul uitării de sine provocat de muzica lui nu era ferit de o oarecare trivialitate. Dar rîsul la care Offenbach aspira era cel al unei legitime apărări a omului pierdut în urzeala complicată a aparențelor amăgitoare ale unei orînduiri despotice, bazată pe valori mercantile, pe iluzia unei grandori po-

Scanned with OKEN Scanner

litice efemere, încît el răsuna nu o dată ca un protest împotriva tiraniei, a absurdității celui de-al doilea imperiu, cu orgoliul, venalitatea, tendințele reacționare și imoralitatea lui.

Dacă titlurile mai sus enumerate nu au fost decît exerciții de virtuozitate pentru compozitor, prilej de a-și apropia experiența precursorilor, cu opereta *Orfeu în infern*, Offenbach își etalează tot talentul și întreaga știință a teatrului muzical. Avem de-a face de astă dată cu o adevărată operetă, nu vodevil și nici operă comică sau farsă, ci un gen cu desăvîrșire nou, care și-a aflat, în sfîrșit, legiferatorul în persoana lui Jakob Eberst, alias Jacques Offenbach.

Scanned with OKEN Scanner

„ORFEU ÎN INFERN“

Orfeu în infern de Jacques Offenbach are un savuros antecedent. Teatrul Vaudeville prezentase cu succes piesa lui Clairville *Les Dieux de l'Olympe à Paris*, o impertinentă caricatură la adresa zeităților antice. În piesă, zeii se plictisesc, s-au săturat de nectar și ambrozie, de fasoanele nemuritoarelor zeițe. Zeus cască vîrtos, Apollo doarme toată ziua, Hermes își afurisește soarta, Afrodita aruncă indignată oglinda ce-i dezvăluie mina posomorîtă. Ce-ar fi să-i vizităm pe muritori, să gustăm din vinul lor acrișor, să vedem în ce fel își omoară ei urîtul? Zeii își iau așadar tălpășița din Olimp, ca să descindă în plin Paris, unde se îmbată în pivnița unei fabrici de șampanie. La ieșire, sînt interpelați de un sergent de stradă și amenințați cu amendă pentru tulburarea liniștii publice. Cînd zeii își declară identitatea și adresa, polițaiul e convins că are de-a face cu niște pensionari scăpați din balamucul apropiat. E gata să-i ducă la circă, dacă un respectabil dascăl de greco-latină n-ar sări în ajutorul nemuritorilor, pe care îi călăuzește cu tact și pricepere prin Parisul mult mai amuzant decît anostul Olimp.

În vara anului 1858, situația financiară a lui Offenbach devenise îngrijorătoare. Numai un succes de anvergură putea să-i salveze teatrul de faliment. În această strîmtorare s-a

Scanned with OKEN Scanner

ivit ideea operetei *Orfeu în infern*. O idee tratată și de Dittersdorf la Viena, în 1788, apoi de Kauder, trei decenii mai tîrziu, într-o „caricatură" mitologică. În timpul revoluției se prezentase la Paris o parodie după opera lui Gluck *Orfeu și Euridice* cu titlul *Micul Orfeu*, care se bucurase de succes. Informat asupra acestor antecedente, Offenbach și-a aplecat urechea la propunerea lui Halévy de a relua subiectul. Scrierea libretului a fost însă întreruptă, odată ce în piesele ce se jucau la Bouffes Parisiens nu puteau apărea, conform dispozițiilor în vigoare decît patru actori, ceea ce nu corespundea în nici un fel temei : un Olimp populat doar de patru zeități era de neînchipuit !

Ce era de făcut ? Munca libretistului a fost oricum reluată, dar Halévy a abandonat-o peste puțin din nou, speriat de alura pe care textul o căpătase : replici din ce în ce mai sfruntate, mai impertinente, mai periculoase. Ceea ce pornise ca o comedioară burlescă devenise pe nesimțite un rechizitoriu împotriva împăratului, a curții, a miniștrilor și a administrației publice. Or, Halévy era slujbaș de stat, secretar general al ministerului pentru treburile Algeriei, încît dilema era de nesoluționat.

Libretul a fost terminat astfel de Hector Crémieux, care a împărțit succesul imens al operetei cu compozitorul. A avut ce să regrete Halévy că optase pentru onorurile administrative în locul celor conferite de public artiștilor și creatorilor.

Orfeu în infern a șocat, bineînțeles, publicul și i-a surprins pe critici, căci în teatrul muzical ușor nimic asemănător nu se produsese înainte, cu toate antecedentele enumerate. Sala s-a tăvălit de rîs, dacă e să le dăm crezare cronicarilor. Rîsul n-a încetat pînă la galopul final, care a răsunat în auzul parizi-

enilor ca o grindină binefăcătoare ce sfarmă orînduirea morții și înfrînge puterile iadului.

Spectatorii s-au lepădat pe două ceasuri de orice griji și gînduri, grăbindu-se să umple orașul cu întrebarea :

— Ai fost la *Orfeu* ? Nu ? Grăbește-te să-l vezi, fiindcă e o minune de haz și de muzică !

Sarcey, criticul la modă, istoric, filosof și ziarist, arăta după premieră că „orchestra clocotitoare iscă impresia că în clipa următoare publicul va sări de pe scaune, spre a încinge un dans extatic sub candelabrele teatrului, stîrnit de iureșul muzicii. Muzica aceasta învie pînă și morții ; ajunge ca arcușurile să atingă strunele, pentru ca zeii din Olimp și din Infern să fie cuprinși de frenezie, la fel ca publicul. Încît te întrebi dacă asta nu este cumva mai mult decît muzică, spre a deveni un fel de șoc nervos. Un șoc nervos care înșurubează în vîrtejul lui secolul, guvernele, instituțiile, moravurile și legile, sucindu-le, agitîndu-le, măturîndu-le în vîltoarea unei sarabande universale".

Ziarul „Le Figaro" a ținut să adauge, într-o înșirare culeasă pe verticală :

„Nemaipomenit
Mirific
Incomparabil
Fermecător
Spiritual
Amuzant
Izbutit
Triumfal
Desăvîrșit
Melodios,

Cel mai mare succes al stagiunii, muzica lui Offenbach e răpitoare !"

Singur Janin tună și fulgeră în „Journal des Débats", împotriva „imoralității, trivialității,

Scanned with OKEN Scanner

impertinenței“ operetei. Offenbach însă nu și-a pierdut cumpătul.

— Cronica asta echivalează cu cel puțin o sută de săli arhipline — a murmurat el satisfăcut.

Janin a continuat zile în șir, indignat că un „străin“ de sufletul francez se încumetă să distreze publicul crescut în respectul lui Corneille, Racine și Molière. Cu toate acestea, succesul a fost fără precedent, spectacolele operetei au continuat două sute treizeci de seri fără întrerupere.

Dacă măcar sala teatrului ar fi fost mai încăpătoare ! Dar ea nu ajungea ca toți cei ce își propuneau să asiste la spectacol să pună mîna pe un bilet. Cine nu dorea să se desfete pe socoteala satirei usturătoare îndreptate împotriva tronului și a corupției ? Cine n-ar fi vrut să audă cu propriile urechi corul zeilor cîntînd : „Pe tirani să-i dărîmați ca s-aveți ce să mîncați !“, a cărui muzică era contrapunctată de melodia Marsiliezei ?

Ziarele ostile lui Offenbach, silite să consemneze și ele triumful noii sale lucrări, s-au grăbit să arate că atît libretul, cît și muzica „terfelesc în noroi pe zei“. Criticii au analizat cu minuție opereta de un atît de mare succes, ajungînd la concluzia că ea este un amestec arbitrar „de grație și vulgaritate, de poezie și trivialitate“.

Cum să nu se fi indignat, cînd cancanul — dansul tavernelor de apași — fusese promovat de compozitor un fel de simbol coregrafic-muzical al celui de-al doilea imperiu ?

Au fost însă și cronicari onești, care au descoperit în operetă o filosofie moralizatoare, intenția de a smulge de pe obrazul falșilor idoli ai burgheziei masca fățărniciei.

Oricum, teatrul Bouffes Parisiens deveni, din seara de 21 octombrie a anului 1858 —

Scanned with OKEN Scanner

data premierei absolute a operetei —, loc de pelerinaj pentru parizieni. Ei se amuzau copios pe socoteala lui Jupiter, Marte, Cupidon, Bahus, Mercur și Pluto, a Junonei, Dianei și Venerei, ca și a lui John Styx, fost rege în Boetia, valetul lui Pluto. Aria lui „Cînd eram rege în Boetia" era fredonată de spectatori la ieșirea din teatru, ca în curînd s-o preia pînă și flașnetarii.

Dar senzația operetei *Orfeu în infern* a fost *cancanul*, contradans al periferiilor Parisului, un prilej de drenare a vitalității necheltuite de populația nevoiașă. Figurile de cancan li s-au părut unora din cale-afară de cutezătoare, ba chiar imorale, dar ovațiile publicului au fost pe măsura consternării moraliștilor. Prea ațipise ușor marea burghezie pe sacii ei de aur, încît cancanul era tocmai potrivit ca s-o scuture din somn.

Firește, se găseau la Paris destui artiști care vedeau situația celui de-al doilea imperiu la fel de limpede ca Jacques Offenbach. Nici unul însă nu a denunțat-o mai simplu și mai direct, cu mai multă ingeniozitate, cu ecouri mai răspîndite în mase. Offenbach a dat la iveală, într-o rapidă succesiune, operetele *Savoiarzii* (1859), *Daphnis și Chloe* (1860), *Dragostea lui Fortunio* (1861), *Frumoasa Elena* și *Vrăjitorul* (1864), *Madame Favart* (1865), *La Vie parisienne* și *Barbă albastră* (1866), *Marea ducesă de Gerolstein* (1867), *Pericola* (1868), *Principesa de Trapezunt* (1869), fără să obosească, fără ca inspirația să-i secе. În tot ce făcea, desfășura o galerie de personaje variate, de la aristocrați pierde-vară la bancheri trîntori, de la speculanți mărginiți la aventurieri și șarlatani, de care mișuna capitala, fără să-i uite pe generali, pe miniștri, pe regi și regine, cu intriganții de curte, cu metresele, cu amanții, cu odraslele lor princiare. Prin muzica sa, el zugrăvea portrete carica-

Scanned with OKEN Scanner

turale, le îngroșa trăsăturile prin reliefuri grotești, înlătura spoiala iluziei de pe obrazul eroilor, dezvăluind vicii, metehne, tare contemporane. Pentru el nimic nu era sfînt ; pe conducătorii armatei îi batjocorea fără cruțare, rîdea în hohote de politicienii veroși, osîndea tîlhăriile bancherilor și speculanților fără suflet, prezentîndu-i ca pe niște bandiți de drumul mare. Nici chiar arta nu i se părea sfîntă ; tema ariei „Ce dragi îmi sînt soldații" din opereta *Marea ducesă de Gerolstein* o „împrumută" cu dezinvoltură dintr-un motiv al *Simfoniei a V-a* de Beethoven.

Datorită blasfemiilor proferate la adresa lumii în care trăia a fost socotit de unii „distrugătorul oricărui respect, batjocoritor al autorității constituite și al tuturor simbolurilor solemne". Ceea ce săvîrșeau în literatură Maupassant, Zola, Mirbeau și alții, a încercat Offenbach în vodevil și operetă, nu însă cu mai puțin curaj și nici cu rezultate mai puțin însemnate. Teatrul lui muzical este oglinda fidelă a corupției societății franceze a epocii, aflată într-o grea criză. Sesizînd aspectele negative din Franța anilor 1848—1870 și tarele orînduirii capitaliste aflate la zenitul ei, compozitorul le-a etalat cu talentul său satiric pe înțelesul tuturor. N-avea dreptate Zola atunci cînd pretindea că „opereta ar trebui sugrumată ca o fiară dăunătoare", odată ce ea a exercitat o critică socială lucidă și spirituală, în ambalajul unei muzici fermecătoare.

În opereta lui Offenbach, Orfeu e prezentat ca director de conservator la Teba. O instituție tocmai potrivită pentru Pluto, care, gelos pe aventurile sentimentale ale lui Jupiter, își pune în gînd s-o cucerească pe Euridice, soția lui Orfeu. Se travestește în acest scop în păstor și începe asaltul frumoasei Euridice. De ce să se sinchisească Orfeu de tîrcoalele pe care un

Scanned with OKEN Scanner

păzitor de mloare le dă casei sale, cînd el e preocupat doar de muzică și de interesul ce-l poartă fermecătoarei Chloe ? Cine poate să intervină în acest cvartet sucit, decît opinia publică însăși, sub masca unei respectabile

OFFENBACH LA PUPITRU

matroane ? Între timp, Pluto află ascultare la Euridice, pe care cuceritorul îndrăznet o silește să-și sărbătorească luna de miere în infern. Ca să nu-și alarmeze prea mult soțul încornorat, ea îi lasă cîteva rînduri cu explicațiile de rigoare. Opinia publică îl expediază pe Orfeu — indignat de trădarea soției sale — în Olimp, spre a-l îndupleca pe Jupiter să-l determine pe Pluto să-i redea soția adulteră.

Cum orice cauză are nevoie de un avocat — încă o categorie denunțată de satira offenbachiană —, Orfeu urcă și el la căpetenia zeilor însoțit de Opinia publică, invitată să-i pledeze solicitarea. Olimpul din operetă e un loc mai puțin sacru de cum își închipuiau oamenii din trecut. Zeii dorm, istoviți de petrecerile isprăvite în zori de zi. Venus, Cupidon și Marte

s-au înapoiat recent din aventurile lor nocturne. La ivirea lui Pluto, Jupiter prinde să tune și să fulgere împotriva cutezătorului care s-a încumetat să calce în teritoriile ce îi erau interzise. Judecata stăpînului zeilor e cruntă cu toți cei ce se fac vinovați de abateri. Pe Pluto îl ascultă totuși cu luare aminte, intimidat și el de masca gravă a Opiniei publice. Hotărîrea o ia pe loc : va coborî în Infern, urmat de șleahta zeilor și zeițelor, ca să se convingă cu ochii proprii de adevăr.

Infernul din operetă nu e nici el atît de sumbru pe cît îl zugrăvesc autorii manualelor de mitologie : Euridice se lăfăie într-un luxos budoar, curtată de John Styx, căzut în patima beției. Rugămințile lui sînt ascultate de Euridice, numai că Pluto e nevoit s-o ascundă de teama lui Jupiter, a cărui vizită e așteptată dintr-o clipă în alta. Zeul suprem e gata s-o înapoieze pe Euridice lui Orfeu, dar se îndrăgostește și el de răpitoarea zeiță. Spre a nu se face de rîs în fața zeilor, se transformă într-o muscă uriașă. Sub această înfățișare, el cade la picioarele Euridicei și o invită la o recepție în Olimp. Atîta doar că veselia e la fel de mare și în Infern, unde Pluto își distrează oaspeții cu băuturi alese, dansuri de bacante, jocuri amuzante. Petrecerea e pe cale de a degenera în dezmăț, cînd — în vacarmul de rîsete, țipete și chemări — răsare cîntul lin al viorii lui Orfeu. Jupiter e nevoit să-i redea soția, cu condiția ca el să nu întoarcă nici o clipă capul în drumul său spre pămînt, fiindcă altfel își pierde pentru totdeauna soția. Bineînțeles, stăpînul zeilor face tot ce îi stă în puteri ca să-l zăpăcească pe soțul încornorat, asupra căruia trimite fulgere cumplite. Orfeu calcă peste consemn și o pierde definitiv pe Euridice, care, prefăcută de Jupiter în bacantă, e atribuită lui Bahus.

Scanned with OKEN Scanner

Acțiunea se desfășoară într-o vervă copleșitoare, astfel că actorii abia intră în miezul intrigii că ea a și ajuns la deznodămîntul final. Spectatorii ar dori ca opereta să aibă nu trei, ci treizeci de acte, căci sînt mai mult sau mai puțin conștienți că tot ce li se prezintă în bătaia reflectoarelor nu e doar poveste, ci mai este și oglinda în care contemporaneitatea se privește. Oamenii sar însuflețiți de pe locurile lor, ca să cînte împreună cu corul zeilor „La arme, zei și semizei !“, ceea ce se întîmplă aidoma și cu corul „Trăiască vinul, trăiască Pluto !“

Dar momentul muzical cel mai îndrăgit este galopul din Olimp : „Acest bal original e un galop infernal“. Galopul pomenit nu e altceva decît cancanul, osîndit de o bună parte din critici și moraliști. Ei au condamnat cu asprime satira lui Offenbach, socotind-o „o vulgară și grosolană parodie, o bufonerie exagerată“.

Poate că astfel de judecăți aspre ar fi întemeiate dacă nu am ține seama de scopul urmărit de compozitor, și anume critica moravurilor societății franceze de sub Napoleon III, ale cărei tentații diverse acționau negativ pînă și asupra spiritelor mai libere și mai curajoase. Nimănui nu-i convenea ca piesa să se joace fără el, nimeni nu vroia să scape prilejul de a se bucura de avantajele unor ani cînd se cîștiga mult prin muncă puțină, cînd șarlatania se înstăpînise pe toate tărîmurile, iar sfidarea trebuia bine camuflată, spre a nu atrage fulgerele lui... Jupiter.

Cum să se fi îndoit că Olimpul din opereta lui Offenbach este chiar curtea lui Napoleon III ? Firește, înfrîngerea suferită de francezi la Sedan a măturat cel de-al doilea imperiu, dar multe din moravurile burgheziei nu par să fi suferit schimbări prea mari. Dovadă că reluată în 1874, după ce compozitorul trans-

Scanned with OKEN Scanner

formase opereta sa într-o feerie muzicală, ea a repurtat un succes la fel de răsunător ca la premieră.

Abia în 1913 a izbutit Compania lui C. Grigoriu să prezinte și la București *Orfeu în infern*. Întîrzierea era însă compensată prin strălucirea interpreților : V. Maximilian, Ciucurette, Leonard, Carussy, Florica Cristoforeanu, Virginia Miciora, Jeni Metaxa-Doro, N. Eliescu.

„FRUMOASA ELENA“

După *Genoveva de Brabant* (1859), o versiune burlească a legendei medievale, al cărei libret nu era pe măsura lui Offenbach și nici nu s-a bucurat de o primire prea bună, compozitorul a continuat să caute noi subiecte, în timp ce avea parte de triumful internațional al operetei *Orfeu în infern*. A izbutit să-l reademenească pe Halévy, căruia i se alăturase Henri Meilhac, caricaturist și autor de satire apreciate, cuplu ideal pentru ceea ce urmărea compozitorul.

Dar, oare, mai urmărea el ceva ? Era un fel de grand-seigneur, care își invita la cîte-un supeu cînd angajații — de la primadonă la portar —, cînd musafirii lui erau muzicanții de stradă sau din cafenele, cînd dădea banchete pentru critici și ziariști, care toate costau o mulțime de bani.

La aceste ospețe, cunoscute sub denumirea de „Soupers de Jacques“, Offenbach scăpăra ; era inepuizabil în spirite și farse, încît toți se întrebau de ce nu și-o fi scriind singur libretele. Nu aveau de unde să știe că multe din replicile, ironiile, „găselnițele“ din operete îi aparțin și că nici un text nu urca pe scenă înainte de a fi fost pieptănat de el. Ceea ce nu înseamnă că nu lăsa mînă liberă libretiștilor săi, pe care îi prețuia, odată ce le cunoștea talentul. Cu toate acestea, fiecare din cei

Scanned with OKEN Scanner

trei își spunea, cu gîndul la ceilalți doi : „Fără mine n-ați putea exista“, dar tustrei își dădeau seama că au nevoie unii de alții. Au și rezultat din conlucrarea lor zece operete, dominate de invenția melodică, de ritmurile îndrăcite, de persiflajul compozitorului, chiar dacă stîrnite de multe ori de poantele izbutite ale libretiștilor săi.

Colaborarea era armonioasă și dădea rezultatele scontate. Eduard Hanslick, criticul vienez care l-a vizitat pe Offenbach la Paris, a relatat modul cum decurgea munca triumviratului : compozitorul le cînta la pian libretiștilor ceea ce așternuse pe portativ în ajun, născocind melodiilor sale texte „oarbe“. Unele erau atît de reușite încît se păstrau în versiunea definitivă, în altele intervenea, cu darul său de a improviza, Meilhac. Se iscau, firește, și discuții, dar în cele din urmă se cădea de acord asupra formei pe care toți trei o socoteau corespunzătoare.

Contribuia la înțelegerea finală îndeosebi buna dispoziție și amabilitatea compozitorului, care avea darurile rare ale unui adevărat animator. Știa să fie însă și autoritar, tiranic chiar, dar îndată își regreta ieșirile și le cerea iertare prețuiților săi colaboratori. Lucra ore în șir la cîte o scenă ; în timp ce Meilhac făcea versuri la melodii, Halévy scria dialogurile, iar Offenbach umplea portativele cu semne mărunte, despre care Saint-Saëns pretindea că seamănă cu niște „musculițe prinse într-o pînză de păianjen“.

Aidoma unor funcționari conștiincioși, lucrau zilnic pînă la prînz, cînd dejunau împreună, apoi se duceau la teatru pentru a supraveghea repetițiile. Offenbach avea aspectul unui dandy al epocii : baston, joben, jachetă albastră, pantaloni și vestă galbenă, mănuși de

Scanned with OKEN Scanner

culoarea nisipului, pantofi negri de lac. Seara petrecea o oră, două în sinul familiei, după care echipajul luxos îl ducea la teatru sau la teatrele în care i se jucau operetele. I se întîmpla să călătorească des la Viena, Berlin, Londra, unde avea nu doar admiratori, ci și prieteni.

Succesul operetei *Cîntecul lui Fortunio* (1861) a întrecut toate așteptările. Oricît pare de neverosimil, dar trupa o fost silită să repete spectacolul de la uvertură la final. A fost mai mult decît un succes de pomină. A fost, de fapt, consacrarea unui maestru aplaudat, adulat, contestat, denunțat, imitat, invidiat, încît pînă și adversarii îndîrjiți au recunoscut, de nevoie, că noua operetă a „veneticului" încetățenit de Paris e „aproape" o capodoperă, e „aproape" genială, e „aproape" clasică !

Vestea acestui triumf s-a răspîndit la iuțeală pe continent și chiar dincolo de el, odată ce Parisul era socotit la data aceea un fel de centru al lumii. Prin Offenbach și veselia iscată de muzica lui, el dădea de veste tuturor că francezii petrec de minune, rîd și se amuză, semn că Franța e bogată, e puternică, e stăpînă pe destinele ei.

La 17 decembrie 1864, Offenbach și-a prezentat în premieră absolută *Frumoasa Elena.* Nici nu era operetă propriu-zisă, ci mai degrabă o mică operă bufă. Spectacolul a fost instruit, regizat și dirijat de compozitor, care abia se mai ținea pe picioare de oboseală. Cînta, dansa, declama, spre a-i scutura pe actorii sleiți de repetițiile fără sfîrșit. Născocea zi de zi noi pași de dans, corecta schițele de decor, sugera noi toalete croitoriei, apoi reorchestra scene întregi, refăcea textul, schimba replicile, îmbogățea dialogul, ticluind noi gaguri și stăruind asupra ritmului îndrăcit al acțiunii.

Scanned with OKEN Scanner

Succesul a fost și de astă dată copleșitor, dar criticii nu și-au precupețit nici cu acest prilej săgețile otrăvite. Théophile Gautier, „amicul" compozitorului, pretindea că *Frumoasa Elena* „jignește profund credința francezilor în frumusețea nepieritoare a clasicismului. A-i batjocori pe zeii mitologici și, împreună cu ei, pe eroii lui Homer este o blasfemie. Ne doare cînd parodia mîzgălește mustăți și barbă pe marmora zeităților antice". Théodor Bainville a fost și mai crîncen, pretinzînd că opereta „este continuarea procesului distrugător inițiat de Offenbach cu *Orfeu în infern*. Muzica lui este o vijelie pustiitoare, iar autorul pare să fie un adevărat călău, care neagă fatalitatea, silindu-l pe erou să se reazime pe propriile lui puteri, pe propria-i vitejie".

La fel ca *Orfeu în infern*, care apelează la mitologie spre a înșela ochiul ager al cenzorilor teatrali, *Frumoasa Elena* își poartă spectatorii în antichitatea greacă. Acțiunea e plasată în Sparta, unde blajinul păstor Paris asistă la cearta dintre Venus, Junona și Minerva, pentru acapararea mărului de aur. Nici una nu ține la mărul în sine, cît la victorie, spre a putea rîde pe socoteala păgubașelor. Invitat să dea el sentința, Paris atribuie mărul preafrumoasei Venus. Zeița îi promite o recompensă, dîndu-i-o de soție pe cea mai frumoasă dintre muritoare. Or, cea mai frumoasă din țară este Elena, soția regelui Menelaus. Bucurîndu-se de prietenia marelui augur, Paris ia parte la un concurs în care se înfruntă eroii Greciei. Premiile le cîștigă rînd pe rînd, Paris, în timp ce Elena, îndrăgostită de el, turbează de mînie că sărbătoritul învingător se preface că n-o bagă în seamă. Ca să-l cucerească, ea îl îndepărtează pe soțul bolnav, apoi schimbă tactica și se preface ea că Paris n-o mai inte-

Scanned with OKEN Scanner

resează. Acestuia nu-i rămîne decît viclenia spre a o „cuceri" pe frumoasa regină a Spartei. Deghizat în sclav, el pătrunde în iatacul Elenei, care își închipuie că tot ce se petrece e doar un vis. Menelaus revine însă chiar în toiul îmbrățișărilor, încît Paris scapă de mînia regelui doar prin fugă. În al treilea act, care se petrece la Nauplia, pe malul mării, Menelaus încearcă să rezolve conflictul iscat de comportamentul scandalos al soției sale. Sfătuit de ceilalți regi greci, el cere povața unui oracol. Oracolul sosește, nefiind altul decît șiretul Paris. Regele, care nu-l recunoaște mascat, îi acceptă sfatul de a o conduce pe regină în insula Citera. Paris se îmbarcă împreună cu Elena, dar de îndată ce trirema se desprinde de țărm, el își scoate masca. Menelaus dă buzna spre corabie, cade însă în apă în hazul tuturor. După ce iese la mal, el mobilizează armata și se pregătește de războiul troian.

Cumplită satiră e și această operetă la adresa lui Napoleon III, a împărătesei Eugenia, a intriganților de la curte ! S-au ivit, bineînțeles, și de astă dată critici care să-i conteste „străinului" dreptul de a strecura aluzii jignitoare, în creația sa, la adresa Franței, pe care nu o iubește. Însă Offenbach, oricît era originar din Germania, iubea Franța din toată inima, îi iubea poporul, cerul ei deschis, Parisul ridicat pe coline, Sena, cu privighetori în arborii de pe țărm, zîmbetul fetelor din popor, spiritul viu al omului de pe stradă. Iubea chiar peste măsură toate acestea, iată de ce nu s-a simțit cu adevărat acasă decît la Paris, în mijlocul publicului ce i-a rămas credincios pînă la urmă.

Scanned with OKEN Scanner

OFFENBACH SAU PERMANENȚA EFEMERULUI

În 1864, Jacques Offenbach a semnat cu Theater an der Wien un angajament de a-i furniza anual cîte trei operete într-un act, care să alcătuiască împreună un spectacol de-o seară. Publicul vienez era nerăbdător să afle ce anume explică succesul răsunător al compozitorului german adoptat de francezi. I s-a oferit cel mai mare onorar din cîte primise pînă atunci un compozitor al genului distractiv : cinci sute de galbeni pe lună, plus tantieme după fiecare reprezentație.

Doi ani mai tîrziu, Offenbach își dirija la Viena, în premieră absolută, opereta *Barbă albastră*, ca la Paris ea să fie montată abia cîteva luni mai tîrziu. Criticii vienezi s-au grăbit să-l asemene pe Offenbach cu Heinrich Heine, socotindu-l un fel de „dublet muzical" al poetului, datorită felului cum învia pe scenă, în ritmuri și melodii generoase, mituri, legende, figuri istorice, intrigi politice și moravuri ale burgheziei.

Barbă albastră nu este, pare-se, cea mai reușită dintre operetele mereu inventivului Offenbach. Poate că și din cauza libretului, care ironiza fără milă moda divorțurilor, goana bărbaților ofiliți după femei tinere, intrigile agenților matrimoniali. Toate acestea n-au dăunat succesului, odată ce publicul, însetat

Scanned with OKEN Scanner

de noutate, nu-și mai aducea aminte ce anume aplaudase în ajun. Era o mare fericire pentru el să asiste la spectacol, să-l ovaționeze pe compozitor, să-i cheme la rampă pe interpreți, apoi să petreacă zile întregi în casă, lîngă soba încinsă, pînă la un nou eveniment teatral.

Cine, la data aceea, putea să-și măsoare puterile cu acelea ale lui Offenbach ? Care alt compozitor își mai amuza la fel publicul înfierbîntîndu-i inima ? Și cine să-i asculte pe critici, care obișnuiesc să strîmbe din nas de îndată ce se aplaudă prea zgomotos ?

Barbă albastră a ținut afișul luni la rînd la Théâtre des Variétés. În 1866, Offenbach și-a prezentat la Palais Royal — într-o sală cochetă și pe o scenă elegantă — noua operetă *Viața pariziană*. Henri Meilhac și Halévy păreau să fi obosit la data aceea. Nu lipsea din libretele lor farmecul vieții, dar începea să lipsească verva, spiritul, curajul de a înnoi ceea ce devenise manierism.

Subiectul e modest, tratînd farsele a doi cheflii ce se dau drept mari bogătași. Ei își trag pe sfoară cunoștințele, se folosesc de casa unei mătuși înstărite, pentru petrecerile lor, pînă cînd sînt alungați de ea, „conflict" și situații ce ilustrează viața pariziană. E vorba, se înțelege, de viața unei anumite categorii de parizieni, de traiul fără vreo răspundere al unor pușlamale, care nu bănuiesc că strălucirea imperiului e pe cale să apună.

Mai sînt doar patru ani pînă la catastrofa de la Sedan, pînă la baricadele ridicate pe străzile Parisului de muncitorimea revoltată, pînă la scadența erorilor politice săvîrșite de regimul lui Napoleon III.

Cei ce își închipuiau că Jacques Offenbach și-a pierdut vîna melodică, iar libretiștii lui nu mai au nimic de spus, au înțeles destul de curînd că s-au înșelat. La numai un an, la

Scanned with OKEN Scanner

Théâtre des Variétés, opereta *Marea ducesă de Gerolstein* a copleșit publicul. Muzica era vie, puternic ritmată, stimulatoare, indicațiile din partitură alternîndu-se necurmat de la *allegro* la *vivo* și de la *presto* la *prestissimo*. Era apoi montarea ieșită din comun, chiar dacă subiectul era o banală poveste de dragoste, cu un soldat ajuns general și îndepărtat, prin intrigă, de iubita lui, simplă fată de la țară, apoi degradat și înapoiat în satul de baștină la cea care îl așteaptă cu credință. Mai era însă mulțimea de arii, cuplete comice, marșuri vioaie, o partitură plină de spirit, scrisă nu numai pentru amuzamentul publicului, ci și pentru plăcerea compozitorului. El își acidulase și de astă dată struna sentimentală cu ironie, dar o ironie subțire, mărturie a bogatelor resurse ce-i alimentau inspirația. Cupletul „Pif, Paf, Puf" s-a popularizat la iuțeală, pentru ca aria „Asta-i spada lui tăticu" să intre curînd în anonimatul folclorului parizian.

Offenbach le-a dovedit din nou criticilor săi că are o siguranță profesională ce-și poate îngădui tratarea oricărui subiect, pînă și a celor mai răsuflate banalități, odată ce publicul acelor ani se închina zeului distracției, slujit de compozitor nu numai cu o remarcabilă inteligență, dar și cu inspirație autentică. El este tipul clasic al compozitorului ce-și aservește muzica scenei ușoare, cu care și-a descoperit afinitățile, chiar dacă — cum avea s-o demonstreze în opera *Povestirile lui Hoffmann* — capacitățile lui depășeau cu mult nivelul operetei.

Compozitorul ar fi fost îndreptățit să se înverșuneze împotriva criticilor care i-au denunțat ca lipsită de vreo valoare și următoarea operetă, *La Périchole*, prezentată la sfîrșitul anului 1868 la Théâtre des Variétés, iar două-

Théâtre des Variétés, opereta *Marea ducesă de Gerolstein* a copleșit publicul. Muzica era vie, puternic ritmată, stimulatoare, indicațiile din partitură alternîndu-se necurmat de la *allegro* la *vivo* și de la *presto* la *prestissimo*. Era apoi montarea ieșită din comun, chiar dacă subiectul era o banală poveste de dragoste, cu un soldat ajuns general și îndepărtat, prin intrigă, de iubita lui, simplă fată de la țară, apoi degradat și înapoiat în satul de baștină la cea care îl așteaptă cu credință. Mai era însă mulțimea de arii, cuplete comice, marșuri vioaie, o partitură plină de spirit, scrisă nu numai pentru amuzamentul publicului, ci și pentru plăcerea compozitorului. El își acidulase și de astă dată struna sentimentală cu ironie, dar o ironie subțire, mărturie a bogatelor resurse ce-i alimentau inspirația. Cupletul „Pif, Paf, Puf" s-a popularizat la iuțeală, pentru ca aria „Asta-i spada lui tăticu" să intre curînd în anonimatul folclorului parizian.

Offenbach le-a dovedit din nou criticilor săi că are o siguranță profesională ce-și poate îngădui tratarea oricărui subiect, pînă și a celor mai răsuflate banalități, odată ce publicul acelor ani se închina zeului distracției, slujit de compozitor nu numai cu o remarcabilă inteligență, dar și cu inspirație autentică. El este tipul clasic al compozitorului ce-și aservește muzica scenei ușoare, cu care și-a descoperit afinitățile, chiar dacă — cum avea s-o demonstreze în opera *Povestirile lui Hoffmann* — capacitățile lui depășeau cu mult nivelul operetei.

Compozitorul ar fi fost îndreptățit să se înverșuneze împotriva criticilor care i-au denunțat ca lipsită de vreo valoare și următoarea operetă, *La Périchole*, prezentată la sfîrșitul anului 1868 la Théâtre des Variétés, iar două-

Scanned with OKEN Scanner

zeci și trei de ani mai tîrziu, la București, sub titlul *Pericola* *.

Meilhac și Halévy plasaseră acțiunea în Peru, unde viceregele este ținta batjocurii populației. Eroina — artista Pericola, ajunsă favorita locțiitorului de rege — pătrunde în palat ca să scape de la moarte doi luptători pentru libertatea poporului încătușat. După nenumărate peripeții, totul se sfîrșește cu o mare petrecere, la care participă, bineînțeles, și cei doi patrioți salvați de curajoasa artistă.

Firul anecdotei e atît de anemic, încît nu merită să fie urmărit ; în a doua jumătate a secolului trecut s-au prezentat zeci și zeci de piese în proză sau cu muzică întocmite pe același calapod. Au și dispărut în uitarea definitivă, căci le-a lipsit argumentul muzicii. Or, muzica lui Offenbach a fost în *Pericola* parcă și mai melodioasă, încît a provocat un fel de delir în sală. Surpriza noutății nu a lipsit nici ea din arii, cuplete și dansuri, fiindcă în cazul lui Offenbach nu existau termeni de comparație cu lucrările sale anterioare. El se încumeta să nu se repete, să fie de fiecare dată altul, să nu se complacă în ceea ce realizase, urmărind un continuu progres, volubilitatea ritmurilor alerte, șuvoiul discursului liric.

Offenbach n-a obosit să creeze și să anime viața teatrului muzical francez, încît numărul lucrărilor sale destinate scenei se ridică la aproape o sută. De o fecunditate fantastică, într-un interval de două decenii și jumătate el a compus muzica la 56 de vodeviluri într-un act, la 38 de piese în două, trei sau pa-

* Spectatorii noștri, aflați la cea de-a treia vîrstă, își mai amintesc, poate, de strălucita interpretare a artistei Aca de Barbu, în rolul titular al operetei reluate la București în stagiunea 1924—1925, avîndu-i ca parteneri pe Ciucurette, Carussi, Groner și Bărcănescu.

tru acte. Într-un singur an — 1855 —, el a compus muzica la zece piese de cîte unul sau două acte, ca în ultimele luni ale vieții — pe lîngă *Povestirile lui Hoffmann* — să mai compună două operete, ba să-și orchestreze opera, postumă și ea, *Myriam și Dafné*.

Reynaldo Hahn explică astfel succesul operetelor lui Offenbach : „Ritmul penetrant, maniera de a accentua cadența îi aparțin numai lui. Sensul ritmului este vital în tot ce a compus. Emană din acest om un fluid magnetic irezistibil, izvorît din imperioasa îmbinare a melodiei sinuoase, cantabile, visătoare, cu ritmul prozaic. Absolut inedit în melodii, Offenbach nu aduce nimic nou ca ritm, contrar celor afirmate despre el. Dimpotrivă, ritmurile pe care le folosește sînt remarcabile tocmai prin tradiționalismul și prin vigoarea lor populară. Numai că, datorită prodigioasei sale fantezii de a inventa motive inedite, reînnoiește orice ritm ar folosi". În cele din urmă, pînă și Camille Saint-Saëns, care fusese mult timp de părere că operetele lui Jacques Offenbach vor fi date curînd uitării, a făcut mea culpa, spunînd :

— Posteritatea îmi infirmă profeția, căci Offenbach este din nou la modă. De ce ? Pentru că publicul a avut și va avea mereu nevoie de haz, de permanența efemerului !

În pofida succeselor, Offenbach a avut de furcă toată viața cu criticii, cu autoritățile, cu confrații invidioși, cu capriciile actorilor, cu felonia fiscului, cu speculanții de la care se împrumuta cu bani spre a-și putea monta spectacolele. Steaua lui a pălit mult după înfrîngerea în 1870 a armatei franceze de către germani. Presa ultranațională s-a grăbit să-l includă pe lista celor răspunzători de prăbușirea imperiului. S-a spus că parodiile iconoclaste din operetele lui au alimentat spiritul revoluționar, au sprijinit năzuințele de-

mocratice ale poporului. S-a spus, fără vreo teamă de ridicol, că *Orfeu în infern*, *Frumoasa Elena*, *Viața pariziană*, *Marea ducesă de Gerolstein*, *Brigandii* ș.a. au subminat loialitatea, curajul, vitejia francezilor, deschizînd drumul spre Paris trupelor lui Bismarck.

Dacă-i așa, de ce teatrele germane au sabotat operetele lui Offenbach, pe care îl acuzau fără să ostenească vreodată că copleșise cu bani și lauri o altă națiune decît cea în sînul căreia văzuse lumina zilei ?

Nici un ziar nu stătea la dispoziția compozitorului spre a lămuri opinia publică asupra intenției sale de a denunța nu instituțiile și tradițiile franceze, ci felul cum abuza de ele un regim corupt. Avea, oricum, conștiința împăcată. L-a durut mai cu seamă faptul că pînă și prietenii și colaboratorii săi apropiați, Meilhac și Halévy, i-au întors spatele. Numai vienezii au rămas atașați de operetele lui. În 1871 au prezentat, în versiune germană, *Prințesa de Trapezunt*, sub conducerea compozitorului, un an mai tîrziu au distribuit-o în *Fantasio* pe actrița lor favorită, Marie Geistinger, în 1873 i-a venit rîndul operetei *Fiica tambur-majorului*, o izbutită parodie donizettiană, apoi la *Madame Favart*, cu care a luat sfîrșit perioada succeselor lui Offenbach în capitala austriacă.

Au rămas acolo Franz von Suppé, Johann Strauss-fiul și Karl Millöcker să-i distreze pe vienezi, să le satisfacă nevoia de umor — *hamur*, cum i se spune în dialect. Cîntecele și veselia unor înzestrați actori și cîntăreți au slujit, pe scenele muzicale, însănătoșirea spiritului public, descurajat de înfrîngerile militare suferite nu numai de Franța, ci și de imperiul habsburgic.

Scanned with OKEN Scanner

FRANZ VON SUPPÉ CREEAZĂ OPERETA VIENEZĂ

Primul care a folosit din plin, la Viena, experiența acumulată de predecesorii săi „minori" în teatrul muzical de limbă germană a fost Franz von Suppé (1819—1895). Este, poate, cel mai puțin „vienez" dintre toți compozitorii de operete din frumosul oraș al muzicii. S-a născut la Split, pe atunci Spalato, în Dalmația, și a fost înscris în registrul stării civile de un slujbaș care nu vorbea decît italienește, sub numele de Francesco Cavalliere Suppé-Demelli. Familia era de origină belgiană și migrase, ca multe alte familii în căutarea unui trai mai ușor, peste continent, utilizînd o adevărată strategie spre a se acomoda condițiilor impuse de noua patrie de electie, monarhia habsburgică.

Poate că în itinerariul parcurs de familia Suppé-Demelli nu sărăcia a fost factorul preponderent al stabilirii ei pe coasta dalmată, ci dorința de afirmare. O dorință vie, pe care viitorul creator al operetei vieneze a manifestat-o și el de timpuriu, de cînd a început să studieze muzica cu o uimitoare sîrguință. Părintele ambițios s-a străduit să facă din el un onorabil slujbaș al împărăției, dar copilul fugea de la școală, exasperat de tot ce era silit să-și însușească la îndemnul dascălilor severi, odată ce nu îl ispitea decît clipa frumoasă, clipa de beatitudine a muzicii.

A izbutit astfel, sub îndrumarea unui organist din Zara, să compună pe cînd avea treisprezece ani o missă „dalmatică", executată cu succes. Un capelmaistru militar i-a dezvăluit farmecul marșurilor, polcilor și valsurilor adecvate invenției melodice a viitorului compozitor de operete. Mai era în gimnaziu cînd i s-a prezentat, deocamdată într-un cerc de cunoștințe, prima „operetă" intitulată *Mărul*. Nu toți cei ce au audiat această încercare de tinerețe a lui Suppé și-au dat seama cît de departe avea el să ajungă în anii următori.

Ca student la Padova, a frecventat reprezentațiile de operă, făcînd dese escapade îndeosebi la Milano. A ascultat acolo, copleșit de emoție, opere de Bellini, Donizetti, Rossini. Rămînînd orfan de tată, s-a stabilit la Viena, de unde era de fel maică-sa. Cum nu avea deocamdată nici o sursă de cîștig, dădea lecții de limba italiană, și între timp, învăța de zor nemțește, însușindu-și cu ușurința tinereții pitorescul dialect vienez, fără a-i deprinde vreodată și accentul. Abia de astă dată s-a putut consacra, cu întreaga luare aminte, muzicii, inițiat, de renumiții pedagogi Seyfried și Sechter, în contrapunct și armonie.

Contemporan cu Ferdinand Raimund și Johann Nestroy, Suppé a dobîndit curînd un oarecare renume cu muzicile de scenă compuse la diverse piese. Ca dirijor la Viena, Baden și Bratislava a cîștigat o vastă experiență artistică. A dus mulți ani viața agitată a capelmaiștrilor ambulanți, urmărindu-și țelul de a compune. A fost invitat în cîteva vacanțe de Donizetti, cu care era înrudit de departe, în Italia, unde a învățat de la renumitul compozitor ceea ce îi mai lipsea.

După ani de vagabondaj, Franz von Suppé a fost angajat dirijor la teatrul An der Wien, ceea ce i-a lăsat timp pentru creație. Primul succes adevărat i l-a prilejuit nu atît talentul,

Scanned with OKEN Scanner

cît mai curînd o... neînțelegere. I s-a comandat de către teatru o scurtă compoziție comică, un fel de final vesel la o piesă urzită pe replica *duliäh*. Cuvîntul înseamnă, în dialectul vienez, „beat criță". Cum Suppé nu știa încă perfect limba, s-a sfiit să-i întrebe pe cei din jur care-i sensul cuvîntului. Își închipuia că el nu poate fi decît sinonimul italianului *adio*. A compus, așadar, cu mult zel, un final patetic în mișcarea *adagio*, cam în stilul sextetului din opera *Lucia di Lammermoor* a lui Donizetti. Publicul a crezut că este vorba de un persiflaj al operelor italienești și i-a făcut finalului o primire atît de entuziastă, încît compozitorul a devenit peste noapte unul din cei mai solicitați parodiști muzicali ai Vienei.

În cincisprezece ani, Franz von Suppé a compus o mulțime de poze, muzică de scenă, cîntece pentru basme și feerii. Unul din marșurile lui din acea perioadă, *O, du mein Österreich*, a devenit simbolul unei întregi epoci, cîntat atît de mult și peste tot, încît s-a folclorizat curînd, uitîndu-i-se autorul. Melodia exulta de optimism, fără să-i lipsească obligatoarea mlădiere lirică din Trio. A urmat uvertura *Dichter und Bauer — Poet și țăran*, cu care Suppé a pus bazele unei lungi tradiții în muzica vieneză. A avut de furcă pînă să-și execute compoziția, pe care directorul teatrului o socotea „lungă și plicticoasă".

Atît de plicticoasă, încît continuă și azi să figureze în repertoriul orchestrelor de salon și chiar simfonice din lumea întreagă.

Onorariul primit de Suppé pentru uvertura sa devenită celebră a fost de opt taleri! Alcătuită din zece fragmente, avînd cînd inflexiuni de coral, cînd grația canzonettei, cu un

Scanned with OKEN Scanner

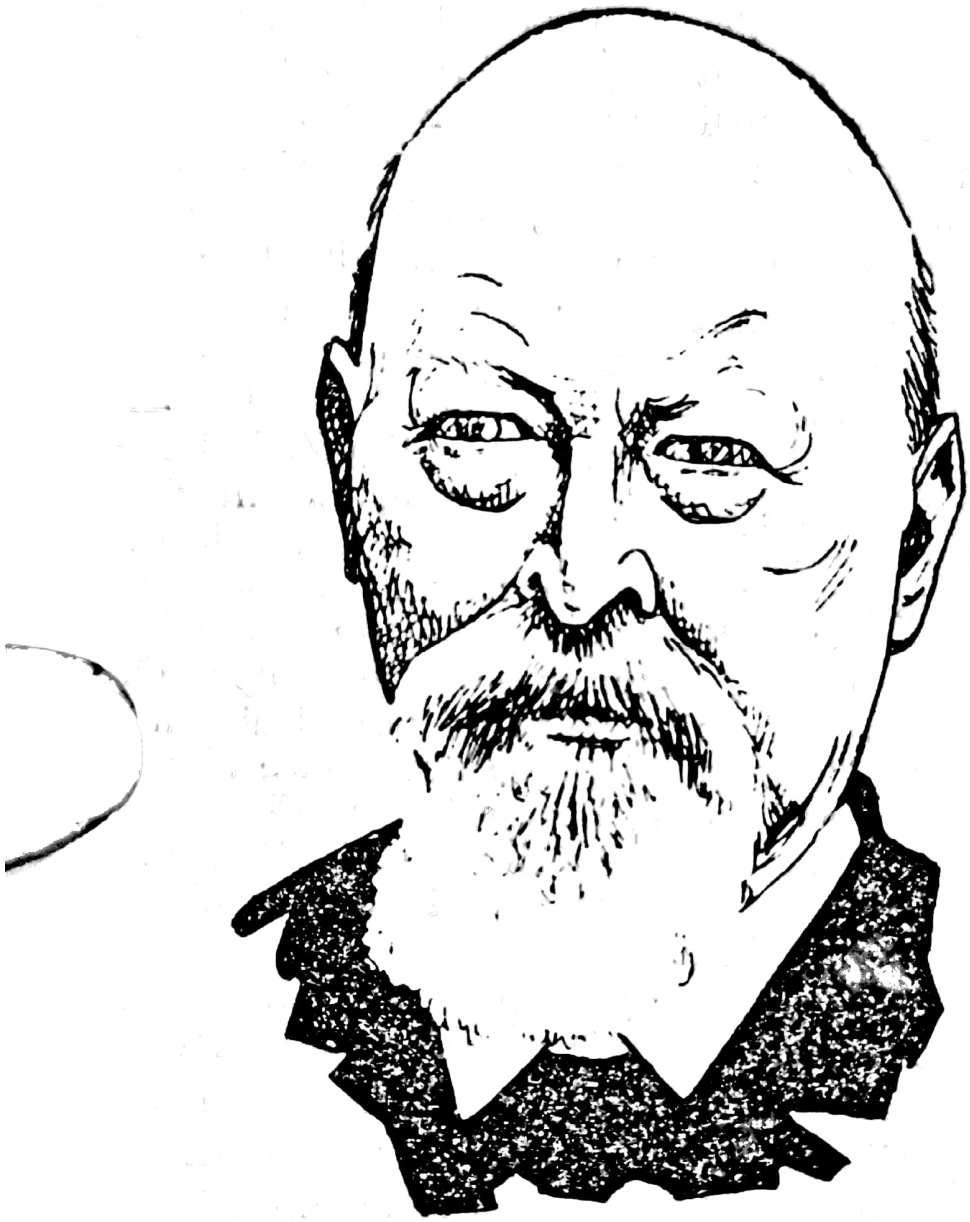
antren ce sporește pînă la galopul furtunos din final, uvertura a devenit un model pentru compozitorii din a doua jumătate a secolului trecut. O celebritate asemănătoare a dobîndit o altă uvertură a lui, *Die Leichte Cavalerie — Cavaleria ușoară*, prin temele ei melodioase și vioiciunea ritmică.

Parodiile lui Suppé *Fata de la țară* (1847) și *Paragraful 3* (1858) n-au trezit un interes deosebit. În schimb, *Pensionatul*, prezentat în 1860, a provocat în public și critici sentimentul nelămurit că asistă la ceva nou. „Noul" acesta nu era altceva decît opereta vieneză pe cale de a lua naștere. A urmat, după doi ani, *Zehn Mädchen und kein Mann — Zece fete și nici un bărbat*, a cărei partitură vădește nu doar inspirație, ci și un meșteșug de artizan migălos. Ca și de altfel *Dama de pică* și *Franz Schubert* (1864), o transpunere în teatrul distractiv a melodiilor lui Schubert, ceea ce va face mai tîrziu — și cu mai mult succes — Hervé în *Casa cu trei fete*.

Deși teatrul îi răpea cea mai mare parte din timp, la fel ca și creația, Suppé a găsit răgazul necesar spre a scrie cronici în ziare. A fost primul care a informat publicul vienez despre succesele pariziene ale lui Jacques Offenbach. Fără să le fi auzit, el a intuit structura lucrărilor confratelui său de pe malul Senei, dîndu-și seama că se înfiripă un gen inedit. A asistat mai tîrziu la multe din reprezentațiile operetelor lui Offenbach la Viena în teatrul Carl, străduindu-se să-și explice succesul lor. A ajuns la concluzia că frumusețea și antrenul melodiilor nu sînt totul. E nevoie și de texte împletite organic cu numerele muzicale, de o dramaturgie inteligentă, de o nouă structură de teatru muzical.

Scanned with OKEN Scanner

Așa a creat Franz von Suppé opereta vieneză, îmbinare de bufonerie franceză și de sentimentalism austriac, în ciuda unor librețiști al căror talent nu depășea spiritul bulevardier al foștilor autori de farse, poze, feerii.



FRANZ VON SUPPÉ

Cu *Frumoasa Galathea*, compusă în 1865, Suppé a depășit tot ce oferise pînă la acea dată teatrul muzical vienez. Libretul lui Poly Henrion reia povestea lui Pygmalion, care

Scanned with OKEN Scanner

sculptează statuia Galatheei. La rugămințile lui, Venus însuflețește lutul, de care sculptorul s-a îndrăgostit, dar Galathea își trădează stăpînul și creatorul cu slujitorul Ganymed. Oricît de tînără și înduioșătoare, ea nu șovăie să-și caute bucuria unde socotește de cuviință. Subiectul mitologic era adaptat la concepțiile ușuratice ale epocii și puținei considerații de care femeia avea parte într-o perioadă de criză a orînduirii burgheze. Muzica sporește în farmec de la o arie la alta, ca să culmineze în marele vals în *sol* major, desăvîrșind imaginea unui artist cu har al teatrului muzical.

Aceeași imagine reiese cu și mai multă pregnanță din partitura operetei *Boccaccio*, prezentată paisprezece ani mai tîrziu, în același teatru. Libretul era de Camillo Zell și Richard Genée, purtîndu-i pe spectatori în Florența renascentistă, plină de poeți, muzicanți și intrigi, de fastul unor fascinante serbări. Ceea ce făcuse Shakespeare în *Hamlet*, adică teatru în teatru, a transpus Suppé în operetă. El a adus pe scenă o trupă de bufoni ai commediei dell'arte care, spre a putea face aluzie la dragostea dintre Boccaccio și Fiametta, fiica adoptivă a unor părinți haini, dă o reprezentație plină de sentințe și maxime amuzante despre iubire.

Textul operetei pleda pentru sinceritatea sentimentelor, pentru dragostea curată, ferită de tranzacțiile veroase ce se făceau în timpul Renașterii și, bineînțeles, în Viena secolului trecut, între familiile ce-și căsătoreau odraslele în scopul sporirii avutului și a propriului prestigiu.

Speculat de directorii de teatru și de impresarii vremii, Franz von Suppé s-a întreținut mai curînd din veniturile unei modeste moșii de pe litoralul Adriaticii, decît din leafa

Scanned with OKEN Scanner

de capelmaistru. Drepturile de publicare și execuție a operetelor sale le-a cedat, naiv și neștiutor, pentru sume derizorii unui editor din München, care s-a îmbogățit de pe urma lor. I-a prezentat pe tot continentul operetele *Banditenstreich* (1867), *Frau Meisterin* (1868), *Isabella* (1869), *Prințesa de Dragant* (1870), *Fatinitza* (1890), ultima jucată și de compania lui Grigoriu la București.

Melodist generos, Suppé s-a inspirat îndeosebi din muzica italiană, fără să piardă nici o clipă sentimentul spațiului fabulos al Vienei. Galopul din uvertura la *Cavaleria ușoară* sugerează motivul principal din uvertura la *Wilhelm Tell* de Rossini. Tot ce a compus vădește o remarcabilă erudiție și o perfectă stăpînire a orchestrației. Vocile solistice și ansamblul coral sînt puse în valoare deplină, accentul dezvoltării muzicale revine mai cu seamă orchestrei, fără ca vocalitatea ariilor să fie compromisă. Păcat că și-a risipit talentul în tentative menite de multe ori insuccesului sau, în orice caz, unor succese prea efemere.

S-a spus de către critici că muzicii lui Franz von Suppé îi lipsește umorul, „piperul" persiflajului propriu teatrului vienez, veselia sentimentală cu care publicul fusese deprins de lunga serie a farselor, bufoneriilor, scenetelor și Singspielului. I-au scăpat, pare-se nuanțele subtile ale temperamentului vienez, de altfel anevoie de sesizat de un artist străin. Oricît de veselă și ritmată să fie o temă a lui Suppé, ea nu izbutește nici să destindă, nici să provoace rîsul. Sprinteneala vieneză n-a aflat destul ecou în muzica lui, nici satira nu i-a fost la îndemînă, spre a putea să atace aspectele variate ale tarelor burgheziei austriece. De o corectitudine a scriiturii fără reproș — cu care mulți dintre predecesorii teatrului

muzical vienez nu se pot mîndri —, stilul său este de o virtuozitate perfectă. Poate că tocmai de asta e lipsit de verva ingenioasă a unor compozitori cu mai puțină știință de carte, dar mai vienezi, ca bunăoară Wenzel Müller și Ignaz Seyfried.

Abia odată cu apariția lui Johann Strauss-fiul, opereta de mare spectacol se va transforma într-una din expresiile caracteristice muzicii și teatrului la Viena, ale grației și fanteziei spiritului austriac, cărora li se adaugă o anumită noblețe, apreciată pînă în zilele noastre pe întregul mapamond.

Scanned with OKEN Scanner

DE LA VALS LA OPERETA

Să fi contribuit cumva succesele lui Jacques Offenbach la orientarea lui Johann Strauss-fiul (1825—1899) spre teatrul muzical? Pe vremea prezentării operetei *Barbă albastră* la Viena, Strauss avea patruzeci și patru de ani și era una din celebritățile continentale. Deși i se propuseseră subiecte variate, cu personaje cărora li se ofereau destule ocazii de a cînta și dansa, nu părea atras de scenă. Universul lui rămăsese circumscris la vals, polcă, galop. Se socotea străin de „isteţimile" cerute de teatru, domeniu care presupune, ce-i drept, o experienţă mai îndelungată. A refuzat ani de-a rîndul cu încăpăţînare să cedeze solicitărilor, propunerilor, tentaţiilor directorilor de teatru, care îşi dădeau seama ce poate să însemne numele regelui valsului pe afişele lor.

Strauss l-a întîlnit pe Offenbach la un bal vienez. Compozitorul parizian s-a grăbit să-i elogieze valsurile, ba şi-a adus aminte pînă şi de primul Strauss, pe care îl cunoscuse odinioară la Paris. Vorbea repede, avea haz, amestecînd mereu bufoneria cu nostalgia aducerilor aminte — un incorigibil sentimental aşadar. Redingota lui întunecată ascundea un trup sleit, aproape sfrijit, dar scăpărarea ochilor şi volubilitatea discursului îi împrumutau un aer de energie în necurmată acţiune.

Probabil că această primă întîlnire cu Offenbach l-a incitat pe Johann Strauss să fie mai puțin refractar ideii de a lucra pentru teatru. Aceasta într-o vreme cînd directorul teatrului an der Wien, terorizat de pretențiile compozitorului parizian, căuta un talent local, capabil „să stingă sau măcar să sufle în candela francezului".

Cu toate acestea, Strauss a mai ezitat un timp. Găsea nefiresc să-și înhame invenția melodică la un text, de cele mai multe ori naiv, ba chiar absurd, să-și supună melodiile rigorii unor versuri. Îndoiala lui a sporit și mai mult cînd teatrul Carl i-a prezentat libretul intitulat „Romulus", care parodia, după modelul operetelor lui Offenbach, însă fără spiritul lor, Roma antică. Terminase cu bine muzica la primul act, dar recitindu-și libretul, a renunțat să continue. Poate că s-a trezit într-însul spiritul emulației atunci cînd, peste puțin, Offenbach a început să compună și el valsuri. Oare n-o făcea spre a-l concura pe confratele său austriac? Căci, de îndată ce Strauss dădu la iveală valsul *Ziare de seară*, Offenbach se grăbi să publice — drept replică — valsul *Ziare de dimineață*. Unde mai pui că, în timp ce al lui Strauss a trecut neobservat, cel compus de oaspele parizian a fost ridicat în slăvi. Ba, Eduard Hanslick făcu greșeala de a scrie că valsul lui Strauss nu e decît „recviemul" valsului vienez. Strauss nu s-a supărat, deși criticul asemăna compoziția francezului cu „un zbor de pasăre, care destăinuie privitorului forța și grația naturală".

Cu prilejul unei noi întîlniri, Offenbach i-a pus lui Strauss întrebarea:

— De ce nu scrii și altceva decît valsuri? S-ar cuveni să compui operete.

— Sînt străin de teatru — a răspuns Strauss.

Scanned with OKEN Scanner

— Invenția melodică și talentul de orchestrator te predestinează însă operetei — a stăruit Offenbach. Ai nevoie doar de un bun libretist, ca succesul să fie asigurat.

Cînd Strauss i-a relatat că a înapoiat un libret, pentru care compusese jumătate din muzică, francezul a exclamat rîzînd :

— Ce ciudați sînt vienezii ! Curaj, mai mult curaj !

Nu curajul îi lipsea lui Johann Strauss, ci libretul potrivit. Doar scria în mare taină muzica la o operă bufă, pe tema lui Don Quijote, lucrare care n-a fost de altfel niciodată terminată. A folosit mai tîrziu cîteva fragmente din ea în opereta *Femeile vesele din Viena*, pe textul poetului Josef Braun. Atîta doar că nici opereta aceasta n-a văzut lumina rampei. Prima lucrare de teatru a lui Johann Strauss avea să fie *Indigo și cei patruzeci de hoți*. Libretul fusese „scris", sucit și răsucit, refăcut, corijat, adăugit de un lung pomelnic de poeți, dramaturgi, scriitori și regizori. În felul acesta, pînă și ceea ce fusese bun în el s-a pierdut fără urmă. Încît vienezii, veșnic înclinați spre ironie, susțineau că adevărații „hoți" din titlul operetei sînt, de fapt, cei patruzeci de libretiști ai ei. Hanslick i-a osîndit fără milă, arătînd că au pus la dispoziția compozitorului nu personaje viabile, ci biete fantoșe umplute cu cîlți. „Patosul lor se cheamă nerozie, hazul lor e cel mult dialectul vienez. Un artist de talia lui Johann Strauss nu poate să coboare la nivelul unor astfel de librete. Singurele circumstanțe atenuante ale spectacolului au fost cîntecele și dansurile".

Casieria teatrului a fost luată cu asalt de la prima reprezentație, speculanții au făcut afaceri bune cu biletele vîndute la suprapreț, încît pînă și dirijorul Operei Imperiale a fost

Scanned with OKEN Scanner

silit să se mulțumească cu un loc în fosa orchestrei. Strauss, emotiv din cale afară și intimidat de zvonurile ce circulau prin oraș despre probabilul eșec al operetei sale, a leșinat aproape cînd zări, din trăsura ce-l ducea la teatru, imensul panou cu cuvîntul „Indigo" de-o șchioapă pe el. Avea impresia că s-a aventurat într-un domeniu ce nu-i aparține și unde îl pîndesc primejdii fără număr.

Teama compozitorului n-a fost întemeiată, așa cum nici zvonurile lansate de gurile rele nu s-au adeverit. La apariția lui Strauss în fruntea orchestrei, s-a declanșat o furtună de aplauze. A condus reprezentația aproape în transă și n-a închis toată noaptea ochii. Se odihni cîteva ore abia după ce află din ziarele de dimineață că „Strauss a învins chiar înainte de ridicarea cortinei".

A fost, cum nota actrița Marie Geistinger în jurnalul ei, nu doar un moment de seamă al teatrului vienez, „ci și al istoriei teatrului de limbă germană".

Căci, oricît de petecit să fi fost libretul, subiectul și ambianța exotică au captivat publicul. Burghezia vieneză agrea, la fel ca în alte țări, peisajele orientale. Cu toate acestea, muzica nu cobora nici o clipă la simpla imitare a unor intonații străine de sufletul vienez. Melodiile, în mișcarea de vals, polcă și marș, nu erau tulburate de vreun accent nepotrivit. Compozitorul făcuse din Ali-Baba un fel de pehlivan de la periferiile Vienei, Indigo arăta ca un superb fante din grădina Prater, iar cadîna Fantasca era mai degrabă o candidă Kätherl sau Netterl din Mödling, decît pensionara unui harem. La aria „Așa se cîntă în orașul unde m-am născut", sala izbucni în urale prelungi. Lumea se aștepta ca Strauss, aflat la pupitru, să smulgă vioara din mîna concert-maistrului și să cînte împreună cu soliștii și corul, cum făcea pe vremea

Scanned with OKEN Scanner

silit să se mulțumească cu un loc în fosa orchestrei. Strauss, emotiv din cale afară și intimidat de zvonurile ce circulau prin oraș despre probabilul eșec al operetei sale, a leșinat aproape cînd zări, din trăsura ce-l ducea la teatru, imensul panou cu cuvîntul „Indigo" de-o șchioapă pe el. Avea impresia că s-a aventurat într-un domeniu ce nu-i aparține și unde îl pîndesc primejdii fără număr.

Teama compozitorului n-a fost întemeiată, așa cum nici zvonurile lansate de gurile rele nu s-au adeverit. La apariția lui Strauss în fruntea orchestrei, s-a declanșat o furtună de aplauze. A condus reprezentația aproape în transă și n-a închis toată noaptea ochii. Se odihni cîteva ore abia după ce află din ziarele de dimineață că „Strauss a învins chiar înainte de ridicarea cortinei".

A fost, cum nota actrița Marie Geistinger în jurnalul ei, nu doar un moment de seamă al teatrului vienez, „ci și al istoriei teatrului de limbă germană".

Căci, oricît de petecit să fi fost libretul, subiectul și ambianța exotică au captivat publicul. Burghezia vieneză agrea, la fel ca în alte țări, peisajele orientale. Cu toate acestea, muzica nu cobora nici o clipă la simpla imitare a unor intonații străine de sufletul vienez. Melodiile, în mișcarea de vals, polcă și marș, nu erau tulburate de vreun accent nepotrivit. Compozitorul făcuse din Ali-Baba un fel de pehlivan de la periferiile Vienei, Indigo arăta ca un superb fante din grădina Prater, iar cadîna Fantasca era mai degrabă o candidă Kätherl sau Netterl din Mödling, decît pensionara unui harem. La aria „Așa se cîntă în orașul unde m-am născut", sala izbucni în urale prelungi. Lumea se aștepta ca Strauss, aflat la pupitru, să smulgă vioara din mîna concert-maistrului și să cînte împreună cu soliștii și corul, cum făcea pe vremea

Scanned with OKEN Scanner

cînd își conducea orchestra seară de seară prin grădinile de vară.

Să nu ne amăgim nici o clipă : succesul neașteptat nu s-a datorat atît valorii primei operete a lui Johann Strauss-fiul, cît faptului că pe scenă se prezenta o operetă *vieneză*. Vienezii n-au aflat nimic străin în melisemele *alla turca* — de altfel vestigii ale ocupației otomane — din aria cîntată de Fantasca. Muzica era a lui Strauss, publicul o gusta cu senzația unei depline încîntări, îngînînd-o pe interpreta principalului rol feminin, ținînd isonul comicului care îl întrupa pe Indigo și fredonînd laolaltă ariile cu Ali-Baba.

Opereta a avut o viață lungă, libretul ei a fost prelucrat în două sau trei rînduri și a repurtat succese substanțiale la Napoli, Paris, Londra, Berlin.

Dintre numeroasele librete ce i-au fost prezentate lui Strauss, după *Indigo*, unul singur i-a reținut atenția. Era *Carnavalul roman* de Josef Braun și Richard Genée, după o piesă a lui Victorien Sardou. Se inspira din tema goetheană a voiajului în Italia al artistului creator : în drum spre Roma, pictorul Byrk cunoaște într-un sat elvețian o fată din popor. Deși o părăsește curînd, spre a-și continua călătoria, își amintește neîncetat de ea în vîltoarea carnavalului roman. Cu toate că Strauss n-a fost prea convins de consistența textului, a compus o muzică la fel de cuceritoare. Publicul, venit la expoziția mondială de la Viena în 1873, s-a supralicitat spre a vedea noua operetă, în care compozitorul se dovedește a fi „un periculos risipitor de comori, încît va trebui pus sub tutelă dacă se va arăta și pe viitor la fel de necugetat cu darurile sale", cum scria un critic.

Opereta aceasta a fost reluată, între cele două războaie mondiale, pe scena Operei Populare din Viena, sub conducerea lui Felix

Scanned with OKEN Scanner

Weingartner. Cu textul în parte revăzut, spectacolul a lăsat impresia plăcută a unui Singspiel, apropiat de stilul operei comice. Torentul nesecat de melodii a copleşit şi de astă dată ascultătorii, tentaţi la data aceea de ncile ritmuri dansante şi de chemarea nostalgică a saxofoanelor jazzului modern.

Carnavalul roman ar fi făcut, după premiera din 1873, o lungă serie de reprezentaţii, dacă nu intervenea falimentul băncilor din imperiul austro-ungar. El a zguduit monarhia din temelii şi a paralizat activitatea multor teatre, încît opereta a fost scoasă de pe afiş. Strauss a socotit cele întîmplate un eşec al încercărilor sale de a scrie muzică de teatru.

Într-un interval de numai şase decenii, pătura mijlocie din împărăţie pierduse de trei ori micile sale economii strînse cu multă trudă. Oamenii încercau să-şi ascundă amărăciunea şi teama de viitor, căutînd consolare în muzică şi petreceri. Îi erau recunoscători lui Strauss că le oferă cîte un vals, o polcă, un cîntec.

Un nou cuplet s-a răspîndit în Viena crahului bancar, mărturie a ataşamentului populaţiei de compozitorul îndrăgit :

Mintea pentru cîţiva bani
Să ne-o pierdem nu se-ntîmplă.
Cît timp cîntă Strauss, prin ani
Soarele-l purtăm la tîmplă.

Supărării-i uiţi stihia
Cînd asculţi un vals uşor,
Şi-nfloreşte veselia
În Viena, tuturor !

Vienezii, greu încercaţi de evenimente, o ascultau pe populara cîntăreaţă Ulke cîntînd *Sînge vienez*, un vals al lui Strauss care trecuse neobservat înainte cu cîţiva ani. Melo-

Scanned with OKEN Scanner

dia lui deștepta în public speranță și încredere. Între timp, compozitorul lucra la noua sa operetă, *Liliacul*, cel mai mare și mai durabil succes al său după valsul *Dunărea albastră*. Numai într-un sfert de secol, între 1874—1900, opereta aceasta a fost prezentată pe scenele de limbă germană de 11.962 ori. După statistica lui Otto Keller, în aceeași perioadă de timp, *Voievodul țiganilor* a avut 7420 de reprezentații, *Sînge vienez* 3281, *Waldmeister* 774, *Războiul vesel* 563, *O noapte la Veneția* 514,*Prințul Matusalem* 137, *Carnavalul roman* 92, *Năframa reginei* 38, *Zeița rațiunii* 14, iar *Ninetta* 8.

Scanned with OKEN Scanner

„LILIACUL“ ȘI „CAGLIOSTRO LA VIENA“

Johann Strauss a lucrat la *Liliacul* șase săptămîni. Avea intenția de a compune o operetă pur vieneză, în care să oglindească veselia austriecilor, spiritul lor de plăcută zeflemea, înclinațiile lor romantice. Părea că-și retrăiește tinerețea cu un nou elan, satisfăcut pe deplin de libretul lui Richard Genée și Karl Haffner, după vodevilul „Revelionul“ al autorilor francezi Meilhac și Halévy, textieri ai lui Offenbach, ca și după „Arestul“, de Benedix, un mediocru comediograf german.

Conflictul se iscă dintr-o confuzie de identitate. Rentierul Eisenstein este osîndit la o detențiune de cîteva zile datorită unei evaziuni minore. Rosalinda, soția lui, îl primește în apartamentul conjugal pe cîntărețul Alfred, un curtezan mai vechi al ei. Într-o deplină confuzie de sentimente, ea nu pare destul de hotărîtă să-l refuze, îngăduindu-i să pătrundă chiar și în casă, după ce soțul i-a spus că merge să-și ispășească scurta condamnare. Numai că, în loc de carceră, Eisenstein se duce la serata prințului Orlovski, cu gîndul de a-și lua rămas bun pe cîteva zile de la viața mondenă. Frank, directorul penitenciarului, se prezintă la domiciliul rentierului spre a-l invita pe Eisenstein la închisoare. Curtezanul, care e un cavaler fără cusur, își asumă, cu orice risc, rolul soțului absent spre

Scanned with OKEN Scanner

a n-o compromite pe Rosalinda. În scena închisorii, unde Alfred primește să figureze ca Eisenstein, apare amuzantul personaj al gardianului Frosch. El este o distractivă metaforă a vienezului mucalit ; deși nu disprețuiește vinul bun, nici bacșișul substanțial, nu-și uită nici pe o clipă demnitatea pe care i-o conferă funcția. Între timp, Falke, un amic al lui Eisenstein — jignit de acesta la un bal, unde îl îmbrăcase într-un costum de liliac și îl părăsise, în stare de beție, într-un parc public, în văzul tuturor — îi șoptește la ureche Rosalindei că soțul ei petrece fără vreo grijă la balul lui Orlovski. Soția, trasă în felul acesta pe sfoară, apare mascată la serată, unde își farmecă propriul soț, care nu-și dă seama cu cine are de-a face, curtînd-o cu stăruință. Rosalinda o descoperă la bal și pe subreta ei ; aceasta joacă rolul unei aristocrate, apucătură la ordinea zilei în rîndul servitorimii din Viena. Totul află însă o fericită rezolvare, odată ce *happy end*-ul este o invenție proprie operetei. *Liliacul* ia sfîrșit cu un grandios final : un bal cu melodii și dansuri amețitoare.

Valsurile din *Liliacul* aparțin, de altfel, celor mai frumoase bucăți ale compozitorului. Sensibilitatea vieneză se recompune în ele într-o spumoasă expresie — „șampanie curată", de care criticii n-au încetat să vorbească —, în melodiile lor pulsează inima unui oraș îndrăgostit de muzică, veselie, festinuri.

Deși premierea *Liliacului*, la 5 aprile 1874, a fost fără doar și poate apoteoza operetei vieneze — după cum *Orfeu în infern* fusese a celei franceze —, această capodoperă a genului a avut un debut nefericit. Veselia exuberantă și melodiile fermecătoare n-au convins la început pe unii dintre exegeți de valoarea și perenitatea lucrării. Eduard Hanslick, de pildă, s-a grăbit să-i reproșeze compozitoru-

Scanned with OKEN Scanner

lui că valsurile din cele trei acte sînt mult prea lirice, că ele nu au fost lucrate cu destulă artă (!) și că le-ar lipsi cu desăvîrșire dramatismul. Cu toate că publicul pare să fi fost cucerit, opereta avea să fie scoasă de pe afiș după primele șaisprezece reprezentații. A contribuit, pare-se la miopia conducătorilor teatrului an der Wien și turneul, așteptat cu înfrigurare de public, al celebrei soprane Adelina Patti.

Partitura și știmele *Liliacului* au fost aruncate astfel pe raftul unui dulap răpciugos de pe coridorul cel mai întunecos al teatrului — dulap poreclit de inițiați „cimitirul operetelor".

Dar putea să fie îngropat *Liliacul* cu atîta ușurință ? Putea să fie amuțit clocotul lui de melodii din pricina unui trecător eveniment artistic ? Se putea renunța cu nepăsare la o adevărată mină de aur a teatrului muzical ?

După cîteva luni, *Liliacul* a fost jucat la Berlin de o sută de ori fără întrerupere, în fața unor săli arhipline, ca să se monteze, cu cei mai buni interpreți ai vremii, în Franța și Italia. Aflînd de aceste izbînzi, aproape „de necrezut" — cum s-a exprimat, uluit, directorul teatrului an der Wien —, el și-a spus că ar merita, poate, să mai facă o încercare. De astă dată, succesul a întrecut tot ce cunoscuse opereta la Viena, unde ea repurtase și pînă atunci destule succese. Însuși Hanslick și-a părăsit pe loc rezerva de pînă atunci, recunoscînd, fără sfială, că *Liliacul* de Johann Strauss-fiul este mai mult decît o operetă, fiind „o adevărată operă comică", sau, în orice caz, o operetă clasică, perlă autentică a genului. Ea și-a păstrat, în adevăr, prospețimea și ingenuitatea pînă azi, și la noi de altfel, unde premiera pe țară a avut loc în 1891, pe scena Teatrului Național din București, sub conducerea muzicală a lui Geor-

Scanned with OKEN Scanner

ge Ștephănescu și în frumoasa traducere a lui Paul Gusty.

Din 1894, opereta *Liliacul* figurează la loc de cinste în repertoriul Operei din Viena, unde i-a avut la pupitru pe unii dintre cei mai de seamă dirijori. Între ei se află Gustav Mahler, Felix Weingartner, Bruno Walter, Hans Knappertsbursch, Herbert von Karajan, care au reliefat frumusețile muzicii lui Johann Strauss după propriile lor concepții.

Succesul *Liliacului* a devenit, de-a lungul anilor, un fel de etalon pentru compozitorii de operetă din întreaga lume.Acest succes coincidea cu apogeul bunei stări a marei burghezii din imperiul habsburgic și, în general, din vestul continentului. În toată Viena, îndeosebi pe bulevardul circular din centru, purtînd denumirea de Ring (inel), au apărut în scurt timp prăvălii luxoase de bijuterii, mătăsuri, pielărie fină, parfumuri, bibelouri, de cristal și porțelan, florării, cafenele, cofetării, restaurante. Monarhia, ale cărei produse se exportau prin Triest și Salonic în Asia Minoră și pe continentul african, începea să concureze produsele englezești și germane.

Imperialismului german nu i-a convenit, firește, această neașteptată concurență, îndeosebi din al nouălea deceniu al veacului trecut. Mai cu seamă că Austria năzuia să-și consolideze frontierele răsăritene, unde instalase garnizoane puternice pînă departe, în ținuturile locuite de polonezi, ruși, ruteni, români, maghiari, cehi, sîrbi, bulgari și albanezi. De cîte ori venea vorba de Germania vilhelmină, vienezii clătinau tot mai îngrijorați din cap. „Bismarck întinde mîna după toate țările unde se vorbește cît de cît nemțește", spuneau ei. Pentru a liniști spiritele vecinilor săi, cancelarul german i-a declarat solemn scriitorului maghiar Jókai Mór, aflat în vizită

la Berlin, că este cel dintîi care, în cazul cînd provinciile austriece ar face imprudența de a încerca să se alipească la Germania, ar împiedeca această nechibzuință „pînă și cu riscul unui conflict armat“ !

Erau, de bună seamă, vorbe — vorbe lipsite de vreun temei, care nu izbuteau să păcălească pe cei ce cunoșteau ipocrizia prusacă.

Împăratul Franz Josef și-a imaginat că ar putea să stăvilească sau măcar să mai amîne declanșarea evenimentelor ce se profilau amenințătoare la orizont, prin sporirea puterii economice a marii burghezii și a cercurilor financiare. Situația devenise însă înăbușitoare, dacă nu de-a dreptul intolerabilă, pentru dezvoltarea firească a popoarelor din monarhia austro-ungară. Pînă și moștenitorul de tron, arhiducele Rudolf, avea să arate în testamentul său din 1879 că „uneltirile marii burghezii constituie primul pas spre sigura prăbușire a Austriei“.

Belșugul ostentativ al claselor privilegiate a favorizat și de astă dată obscurantismul, misticismul, lenea spirituală, degradarea morală, setea de senzații „tari“ a categoriilor sociale sleite în îmbuibare. Moștenitorul de tron a căzut jertfă, se pare, vederilor sale îndrăznețe și curajului de a-i demasca pe impostori, înscenîndu-i-se o „sinucidere“. Nu i-a fost burgheziei pe plac nici pictorul Makart, ale cărui fresce pompoase și supradimensionate oglindeau stilul de viață al Vienei imperiale. Defilarea jubiliară, organizată cu prilejul aniversării a treizeci de ani de la urcarea pe tron a împăratului, era pregătită și regizată de Makart însuși. El încheia cortegiul, călare pe un armăsar alb, îmbrăcat într-un costum pompos de catifea neagră, travestit în Rubens. Atîta doar că, spre a fi sigur că nu are să cadă de pe cal, s-a lăsat bine legat de șa cu o mulțime de panglici late de mătase.

Scanned with OKEN Scanner

Celor ce urmăreau cu obiectivitate starea de lucruri din monarhie, totul li se înfățișa ca un amestec șubred de pompă și ridicol. Johann Strauss făcea parte dintre cei ce vedeau dincolo de aparențe. Se izolase, pe cît era cu putință, de viața învolburată a capitalei, renunțase chiar la întîlnirile obligatorii de la Jockey Club, la după-amiezele de la cofetăria Dehmel, la plimbările prin Prater sau mesele tîrzii la restaurantul doamnei Sacher de lîngă Operă. Doar cîțiva prieteni intimi îl vizitau acasă pentru cîte o partidă de tăroc sau biliard și spre a face împreună muzică.

Printre cei ce frecventau cu regularitate vila din Hietzing a maestrului se aflau pianiștii Ignaz Brühl și Alfred Grünfeld — al doilea fiind compozitorul unei operete cu subiect românesc *Die schönen von Fogarasch* (Frumoasele din Făgăraș) —, dirijorul Arthur Nikisch, actorii Girardi și Kalbeck. Johannes Brahms avea pentru Strauss un adevărat cult. Întrebat odată de un critic de ce nu părăsește Viena, oraș care se arătase în atîtea rînduri ingrat cu el, a răspuns :

— Fiindcă îl am aici aproape pe Johann Strauss ; el mă consolează de toate amărăciunile. Cunoștea atît de bine valsurile și polcile lui „Șani", încît le parafraza deseori la pian, adăugîndu-le noi armonii. Deoarece compunea cu mare greutate, fiind torturat în permanență de îndoieli, admira spontaneitatea prietenului său. Spunea despre el că „în locul lui Strauss gîndește însăși Muzica". Îl ruga de fiecare dată să-i cînte din noile lui valsuri, pe care le prețuia ca puțini alții, ascultîndu-le și fredonîndu-le cu o mare plăcere.

Dar Brahms prețuia îndeosebi ceea ce Strauss săvîrșise în interesul propagării muzicii lui Richard Wagner. Deși în ultima vre-

me popularul „rege" al valsului concerta mai rar și apărea la pupitrul premierelor și spectacolelor jubiliare ale confraților săi, doar dacă nu era nici un chip să refuze, cînd *Walkiriile* au fost criticate cu violență în ziarele vieneze, Johann Strauss și-a părăsit rezerva obișnuită și a dirijat cîteva concerte cu fragmente din *Tristan și Isolda, Walkirii* și *Amurgul zeilor*. Succesul lor i-a amuțit pe critici și a mai netezit calea pătrunderii operelor wagneriene la Viena și în Austria.

Cu acest prilej, Strauss a primit o nouă avalanșă de oferte de la impresarii străini. Le-a refuzat pe toate, odată ce îl preocupa din ce în ce mai mult opereta, domeniu în care nu prea avea rivali de aceeași talie. A răspuns, totuși, unei invitații de a concerta la Triest, Roma și Napoli, el care își părăsea cu atîta greutate căminul.

Peninsula i-a făcut impresia unui tărîm al cîntecului și poeziei, plutind de-a lungul întregului voiaj artistic într-un fel de euforie. Se afla într-o lume ce-i era străină, dar cu toate acestea ea i se părea apropiată, familiară, încît o înțelegea fără vreun efort. În concertele pe care le dădea cînta valsuri, potrpuriuri din operete și fragmente din opere de Rossini și Verdi. Publicul îl urmărea în extaz, gesturile armonioase și îndrăznețe ale compozitorului celebru iscau admirație. La scurt timp după acest turneu italian, un vienez care a vizitat peninsula scria acasă uimit că, de-a lungul și de-a latul Italiei, se cîntă melodiile maestrului vienez, ca și cînd ele ar fi devenit „un fel de a doua limbă maternă în muzica italiană".

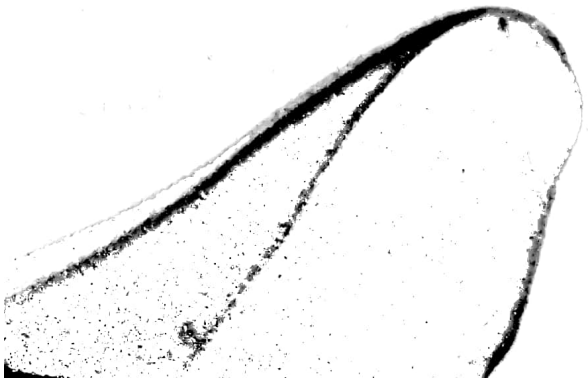
Johann Strauss n-a dat curînd uitării călătoria sa încununată de un succes fără pereche, deși era preocupat de concurența ce i-o făcea Offenbach. Operetele „franțuzului" se bucurau

Scanned with OKEN Scanner

de larga simpatie a vienezilor, care nu le gustau atît aspectul satiric, cît frumusețea muzicii. Strauss a compus în 1875 o nouă operetă, *Cagliostro la Viena*, pe un libret de Genée și Walzel. Acțiunea ei e plasată în veacul al XVIII-lea, în Viena scăpată nu demult de asediul oștirii otomane. În orașul zburdînd de veselie, oamenii sînt dornici de amăgiri și miracole. Faimosul Cagliostro își face fără întîrziere apariția, urmat de cei doi valeți-asistenți ai săi, spre a-și lua și el tributul din sărbătoarea vienezilor. Izbutește să le joace cîteva renghiuri de pomină, pînă cînd valeții întind peste măsură coarda, poliția prinde de veste, iar Cagliostro își pierde urma prin păpurișurile de lîngă Dunăre, spre marele regret al... spectatorilor.

Cu tot succesul repurtat, i s-a imputat acestei operete fragmentarea formei și caracterul prea ilustrativ al momentelor muzicale. Elanul ariilor și urzeala simfonică a orchestrației, îndeosebi în scena marii serbări populare din actul întîi, impresionează datorită vigorii și voioșiei.

Rolul titular a fost interpretat de Alexander Girardi, celebru la data aceea în toată monarhia. Talentul lui nu cunoștea margini, fiind capabil să dea viață și să împrumute farmec chiar celor mai uzate clișee teatrale. Însufleția prin simpla sa apariție pe scenă încît controversele estetice asupra valorii sau oportunității operetei deveneau inutile.



Scanned with OKEN Scanner

SUCCESELE ȘI INSUCCESELE UNUI COMPOZITOR DE GENIU

Viena de la sfîrșitul secolului al XIX-lea se mîndrea cu o pleiadă de actori de primă mînă. Alături de Girardi, la Carltheater apăreau Wilhelm Knack, Josef Matras și Carl Blasel. Ei erau chintesența spiritului vienez pe scenă, deși Knack era de fel din Rostock, Girardi venea de la Graz, Blasel era bavarez, iar sărbătorita primadonă Marie Gallmayer, răsfățată de public „Pepi", se născuse la Leipzig. Nici talentul unor interpreți de mare clasă n-a fost însă suficient spre a salva de la cădere o nouă operetă a lui Strauss : *O noapte la Veneția* a eșuat datorită libretului lipsit de consistență, așa cum s-a întîmplat și cu *Prințul Matusalem,* în care Strauss încercase să imite stilul persiflant al lui Offenbach.

Alegerea făcută de compozitor cu *O noapte la Veneția* s-a datorat unor șiretlicuri caracteristice moravurilor din lumea teatrului vienez de acum un secol. Walzel și Genée i-au oferit lui Millöcker textele a două operete, „Studentul cerșetor" și „O noapte la Veneția". El însă le-a refuzat pe amîndouă, socotindu-le lipsite de orice interes. La rîndul lui, Strauss a optat pentru primul text, fiind captivat de ambianța poloneză mai mult decît de cea italiană. De fapt, nu uitase insuccesul — sau succesul „de stimă" — al operetei sale *Carnavalul roman*. A fost preocupat astfel un timp

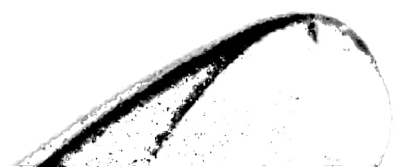
Scanned with OKEN Scanner

de figura Laurei, a lui Bronislav și a colonelului Ollendorf, personajele din *Studentul cerșetor*. Walzel a recurs la o manevră lipsită de loialitate, spre a-și salva ambele texte. Lui Strauss i-a șoptit la ureche că Millöcker e răpit pur și simplu de „O noapte la Veneția", ca pe Millöcker să-l asigure că Strauss a fost cucerit definitiv de „Studentul cerșetor".

Cei doi compozitori, colegi dar și rivali, au căutat să-și smulgă unul altuia textul ales de celălalt. După jocul acesta îndoielnic, Millöcker a compus *Studentul cerșetor*, iar Johann Strauss, *O noapte la Veneția*. Opereta lui Strauss, inconsistentă ca libret, căzu în 1883 cu zgomot pe scena teatrului Friederich-Wilhelm din Berlin, unde a avut loc premiera montată cu mare fast, în timp ce Millöcker a cucerit celebritatea mondială cu *Studentul cerșetor*.

Abia la repetițiile pe scenă a înțeles Strauss platitudinea textului opertei sale. Nu reușea să-și explice cum își putuse pierde vremea cu compunerea muzicii pentru o asemenea inepție. În zadar a încercat el să-și retragă partitura, odată ce teatrul investise prea multă muncă și prea mulți bani în pregătirea ei. Și-a dat seama de greșeala săvîrșită abia cînd fluierăturile, miorlăiturile, protestele zgomotoase au acoperit frumosul vals al lui Caramello, din al doilea act. Cortina căzu în plin spectacol, mare parte a publicului se înghesui la ghișeu reclamînd rambursarea costului biletului de intrare. Criticilor nu le-a scăpat frumusețea muzicii, dar i-au reproșat lui Strauss că apelează fără discernămînt la texte lipsite de vreo valoare dramatică.

Compozitorul a obținut o modificare substanțială a libretului, încît în forma ei nouă *O noapte la Veneția* s-a prezentat cu succes ani în șir. Anecdota e naivă, în centrul ei se



Scanned with OKEN Scanner

află ducele Guido, idolul femeilor, de care toți bărbații își ascund nevestele, ispitite să cedeze fermecătorului nobil venețian. Atita doar că, datorită iscusinței bărbierului fidel al ducelui, soția senatorului Delaqua ajunge chiar în casa temutului cuceritor de inimi. Numai că, prin substituirile de persoane atît de dragi libretiștilor epocii, în locul nevestei de senator, bărbierul introduce în casa căpcăunului pe propria sa iubită. Intriga străvezie se încheie printr-o mare serbare cu focuri de artificii, muzici și dans în piața San Marco, unde ducele își dă seama că a fost tras pe sfoară.

Avea de ce să-și facă reproșuri compozitorul, chiar după ce forma nouă a textului a fost acceptată de public. Și-a uitat însă curînd imputările ce și le făcea, datorită succesului repurtat de opereta *Războiul vesel,* prezentată într-o lungă serie mereu reluată. Libretul se întemeia pe un subiect romantic, în maniera lui Dumas-tatăl, cu bătălii, intrigi complicate, scene de dragoste. La Berlin, München, Stockholm, Sankt Petersburg, New York și Chicago lucrarea a avut parte de o primire deopotrivă de călduroasă.

Prin subiectul ei, această operetă — mai mult decît *Vaca oarbă (1878),* cu libretul de Rudolf Kneisel, sau *Năframa reginei* (1881), al cărei subiect Heinrich Bohrmann îl împrumutase din Cervantes — oferă întreaga măsură a artei și sensibilității vieneze tălmăcite în muzica lui Johann Strauss. Se strecoară în ariile și dansurile operetei filonul de aur din liedurile lui Schubert, din valsurile lui Lanner și Strauss-tatăl, din poeziile lui Bauernfeld. Un critic american a descoperit în partitura ei „florile sufletului vienez, aspirațiile, elanurile, idealurile unor oameni simpli, de o fermecătoare naivitate".

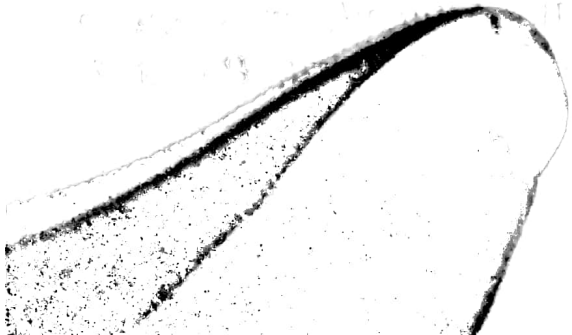
Rolul interpreților în succesul operetelor lui Johann Strauss, ca și ale altor compozitori, e

Scanned with OKEN Scanner

ilustrat de o întîmplare din ajunul prezentării *Războiului vesel*. Nefiind pe deplin mulțumit de ariile ce le avea de cîntat, Girardi a cerut să i se compună la repezeală un vals melodios. Strauss a refuzat cu încăpățînare orice adăugire la partitura finisată, însă actorul nu s-a dat bătut și, la repetiția generală, compozitorul veni cu valsul *Nul Für Natur* — Dóar pentru tine natură trăiesc...", înglobat în *Valsul sărutului*, opus 400, un potpuriu alcătuit din principalele melodii ale operetei.

La premieră, noua melodie — pe care Girardi a învățat-o în cîteva minute — a fost bisată, la fel ca un cvintet, „Hai, du-te, vino", hotărînd soarta operetei. Se povestește că auzind acest cvintet, conceput în forma unui canon și orchestrat cu rară finețe, un cunoscut muzician vienez a îngenunchiat în sala arhiplină, spre a-și manifesta în văzul tuturor entuziasmul și admirația față de îndrăgitul maestru. Dovadă că exagerările romantice nu luaseră sfîrșit la Viena, nici în pragul celui de-al XX-lea secol.

După două căsătorii, compozitorul a aflat în Adela Strauss o soție înțeleaptă, care s-a priceput să susțină încrederea în sine a artistului torturat fără încetare de îndoiala privind valoarea muzicii sale. În frumosul tablou pictat de Fux, chipul tineresc al Adelei domină parcă senina veselie din salonul cu pian al compozitorului. Sub ocrotirea acestei femei curajoase s-au înfiripat melodii nemuritoare, între care și cele ale operetei — sau operei comice ? — *Voievodul țiganilor*.



Scanned with OKEN Scanner

OPERETĂ SAU OPERĂ COMICĂ ?

În 1884, Johann Strauss avea aproape șaizeci de ani. Era convins că dăduse tot ce avea mai bun în muzica sa de pînă atunci. Unii critici încercau să-l abată de la teatru. Susțineau despre operetele lui că nu ar fi altceva decît niște „mari potpuriuri de valsuri" cu text. Să nu-și fi dat seama, oare, că „potpuriurile" acestea sînt sugestive portrete de epocă, de oameni și peisaje ? Pînă și Eduard Hanslick capitulase definitiv în fața marelui talent al compozitorului.

— În operetă nu mă interesează decît lucrările dumitale — i-a mărturisit el lui Strauss. Tot ce s-a prezentat la noi în ultimii ani în acest gen e insuportabil. Nu cunosc nici un compozitor dintre cei tineri care să aibă o idee originală. Toți aspiră să scrie opere „mari". Iar unde încearcă să fie grațioși, împrumută fie de la dumneata, fie de la Offenbach.

Spectacolul de gală de la Theater an der Wien, cu prilejul jubileului de patru decenii de activitate artistică a compozitorului, a întrunit în sală tot ce Viena avea mai nobil, mai ales, mai înstărit. Într-o interpretare de zile mari au fost prezentate primul act din *O noapte la Veneția*, actul doi din *Liliacul*, apoi cîteva valsuri celebre, ca *Dunărea albastră*, *Povestiri*

din pădurea vieneză, Vin, cînt și femei. În fața cortinei, Strauss a adresat publicului următoarele cuvinte :

— Sînt prea adînc mișcat spre a-mi putea tălmăci emoția. Încerc, așadar, să rezum tot ce simt în acest moment doar în cîteva cuvinte : Vă mulțumesc, dragii mei vienezi, din toată inima !

A doua zi, Johann Strauss s-a apucat iar de lucru. Libretul era întocmit de Ignaz Schnitzer, după povestirea „Saffi" a celebrului romancier maghiar Mauriciu Jókai. Strauss îl cunoscuse pe scriitor la Pesta, unde dirijase cîteva reprezentații. Nici nu începuse bine să lucreze la noul său op pentru teatru, că a și alcătuit cu direcția teatrului distribuția ideală. Pentru rolul lui Jupan a fost ales Alexander Girardi, Saffi avea să fie interpretată de subreta Collin, Barinkay i s-a distribuit lui Karl Streitmann, un faimos tenor originar din Praga, Joseffy era potrivit pentru personajul fișpanului Homonay, Frieso pentru contele Carnero, Arsena, actriței Schäffer. În acest septet ideal, actorii și-au pierdut parcă individualitatea, spre a se situa în raporturi de dependență unii față de alții, iscînd sentimentul superior al unui ansamblu.

Dacă numele acestor actori nu mai spune azi mare lucru, nici chiar vienezilor atît de mîndri de trecutul artei în orașul lor, la data premierei din 14 octombrie 1885 ei erau cunoscuți de toată suflarea.

Compunerea *Voievodului țiganilor* i-a dat o mulțime de satisfacții lui Johann Strauss. Nu mai avea de-a face, de astă dată, cu o operetă șablon, ci cu un text literar. A renunțat, așadar, la limitele operetei propriu-zise, cu ariile, cupletele, dansurile intercalate în text, adaptînd muzica la acțiune și la caracterul personajelor. I-a cerut oarecare timp doar figura lui Jupan, un fel de Gargantua

Scanned with OKEN Scanner

dunărean, devenit unul din cei mai vii eroi ai teatrului muzical vienez.

Premiera, a cărei dată coincidea cu aniversarea a șaizeci de ani ai compozitorului, a conferit noi semnificații artei lui Strauss, prin situarea ei în raporturi sporite cu opereta vieneză. Deși acțiunea este plasată în secolul al XVIII-lea, Jókai a folosit ambianța istorică doar ca subterfugiu, căci tînărul Barinkay — întors în patrie după un lung exil — este însăși imaginea emigrantului politic maghiar după revoluția de la 1848. El își găsește moșia stăpînită de oameni credincioși împăratului, bunurile furate de lacomele slugi ale camarilei vieneze. În aria lui din actul întîi, eroul evocă peripețiile existenței sale amare, înșirînd îndeletnicirile de pe urma cărora și-a cîștigat pîinea printre străini. Jupan, figură pitorească, ilustrează pe ciocoiul isteț și imoral, dornic de pricopseală ușoară. S-a instalat, prin brutalitate și viclenie, în bunuri la care nici să viseze nu avusese curajul. Trăiește ca un epicureu într-o plăcută ambianță rustică. El e portretizat muzical prin intonații populare, sublinieri ironice, accente de satiră.

— Fiecare personaj mi-a apărut, de la început, cu motivul lui muzical propriu — i-a destăinuit Strauss libretistului său. Numai Jupan m-a cam descurajat, fiind ispitit să-i amelioreze cît de cît scăderile. Și pe el l-am îndrăgit curînd, convins că un personaj virtuos și altul viteaz nu cîntăresc împreună cît unul viu, chiar dacă e plin de metehne.

În pragul bătrîneții, Johann Strauss își definea concepțiile estetice, atitudinea față de personajele sale, rostul anecdotei în compunerea muzicii. A lucrat doi ani în singurătatea camerei sale cu harmoniu, pian și pupitru, prin a cărei fereastră putea să contemple în voie cerul, grădina, legănarea crengilor. Ni-

Scanned with OKEN Scanner

ciodată nu cheltuise atîta timp și atîta energie ca pentru compunerea *Voievodului țiganilor*. Spontaneitatea sa era controlată de astă dată de calculul artistului care își construiește conștient opera dintr-un material menit să reziste vremii. Își pusese în gînd să scrie o muzică mult peste gustul contemporanilor, care să dăinuie dincolo de moda trecătoare.

Dintre subiectele folosite de el, acesta era cel mai bine articulat și, în același timp, cel mai poetic. Îl captivase darul lui Mauriciu Jókai de a plăsmui oameni, nu doar fantoșe de teatru, subiectul care denunța, la modul hazliu, realități sumbre : Barinkay își reprimește de la comisarul împărătesc moșia părăsită, numai că pămîntul, altădată roditor, s-a prefăcut într-un deșert colindat asemenea unor umbre fără odihnă de șatrele țiganilor. Cîntecele lor, cînd vesele și aprinse, cînd triste și tînguitoare, plutesc peste dunele năpădite de scaieți și bălării.

Johann Strauss era un artist prea mare spre a încerca să compună o operetă folclorică. În loc de a-l caracteriza pe Barinkay printr-un ceardaș focos, îi atribuie un vals expresiv : „Fac un sfînt legămînt, pe străvechiul pămînt...“ Binevenite au fost și sfaturile libretistului, om cu o frumoasă cultură artistică, care l-a ferit de sublinierile etnografice la care îmbia subiectul. Cum cunoștea teama lui Strauss de a compune muzica pe versuri, a potrivit el textele pe ariile concepute într-o libertate nelimitată, ceea ce a rezultat clasica limpezime a muzicii din *Voievodul țiganilor*.

Pînă și adepții entuziaști ai compozitorului au fost uluiți asistînd la premiera acestei operete „mari“ sau — după unii — opere comice. Într-un cerc de cunoștințe, Brahms a fost de părere că „de la *Flautul fermecat*, nici un muzician german n-a atins, în domeniul

Scanned with OKEN Scanner

operei distractive, nivelul realizat de Johann Strauss în noua sa lucrare".

Voievodul țiganilor reprezintă în teatrul muzical ușor unul dintre cele mai actuale subiecte legate de evenimentele istorice și

JOHANN STRAUSS-FIUL

împrejurările economice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Compozitorul a închegat o atmosferă autentică nu prin preluarea unui melos străin, ci prin darul său de a evoca și caracteriza oameni, peisaje, situații.

Scanned with OKEN Scanner

Parcă sunetele nu mai răsar din imaginația lui Strauss, ci din cîntecul amintirilor moștenite de la strămoșii săi. S-ar putea ca bunica lui să fi văzut cîndva păpurișul legănat de vînt, apa curgînd într-o tainică tălăzuire din cîmpia Tisei. Melodia clarinetului se înalță domol, în timp ce oboiul sugerează, într-o tînguire tremurătoare, rîul aproape neclintit în arșița verii. Impresia de singurătate e sporită de absența registrului mediu. Contrabasul preia motivul pe care îl cromatizează, apoi îl nuanțează, ca fagotul și cornii să evoce, în acest fermecător tablou, foiala păsărilor de baltă. Este o idilă barbară, din care răzbate melancolia fără nume a sufletelor nomade. Ea însoțește veselia ca o umbră.

Peste această chemare a singurătăților împresurate de ape și răchite, se suprapun ritmurile înaripate ale cupletelor, ca bunăoară polca „Colacului de nuntă". Cantilena e largă, dezvoltată în arii, perioadele sînt bogate, după modelul operei italiene, dar dobîndind o nouă calitate, pe măsura situațiilor și a mediului impuse de subiect. Duetul „Botgrosul" are o rară noblețe lirică, în timp ce aria „Privighetoarea", este o unduire amplă, fiind alimentată de cîntecul popular și de liedul romantic.

Brahms, Bruckner, Mahler, Richard Strauss, ca și alți mari muzicieni, au admirat fără rezervă măiestria unică a acestei muzici.

Cine este însă Voievodul țiganilor, care dă și titlul operetei ? E însuși Barinkay, revoluționar întors din emigrație după 1867 și primit cu simpatie de toți cei stabiliți între timp pe moșia ce i-a fost restituită prin amnistia împărătească. Singur Jupan își arată colții, temîndu-se că va trebui să răspundă

Scanned with OKEN Scanner

pentru părăginirea bunurilor ce i se încredințaseră spre administrare. Nu are altă scăpare decît să propună lui Barinkay să se însoare cu fiica sa, Arsena. Numai că tînărul proprietar o găsește respingătoare pe năzuroasa domnișoară. În castelul de familie părăsit, unde el își petrece noaptea, o cunoaște pe țiganca Saffi, care îl cucerește prin farmecul și firescul purtărilor ei. Țiganii din șatră vor să facă din Barinkay voievodul lor. O bătrînă ghicitoare își povestește visul, în care tatăl moșierului i-a destăinuit că lîngă zidul castelului este îngropată o comoară. Boierii află scandalizați că Barinkay trăiește cu Saffi, o țigancă „de rînd", ca indignarea lor să se prefacă într-o furie fără margini la vestea că el a descoperit o comoară. Cum războiul se declanșează, Barinkay se înrolează și el, fiind dezamăgit că Saffi — pe care o credea țigancă autentică și cu care trăia — este de origine nobilă, fiica unui pașă turc. La întoarcerea din război, Jupan geme sub povara pradei sale, îmbogățit de pe urma cărnii de porc cu care hrănise oștirea. Barinkay e încărcat în schimb de gloria faptelor sale de arme, se împacă cu Saffi și rămîne pe vechea moșie — după ce a refuzat demnitatea oferită de împărătească — ca voievod al țiganilor de pe moșia sa.

Sînge vienez este o operetă postumă a lui Johann Strauss. Ea s-a prezentat, pe libretul de Victor Léon și Leo Stein, la teatrul Carl, la 15 octombrie 1899. Compozitorul murise de patru luni. Subiectul, urzit pe tema infidelității conjugale a unui diplomat, cu ambasadori, miniștri, metrese, conți și valeți, ar rămîne fără mare valoare, dacă n-ar fi, firește, muzica, valsurile, fastuoasa scenă a unei recepții, pitorescul tablou al unei petreceri po-

Scanned with OKEN Scanner

pulare din Hietzing, unde răsună valsul devenit celebru *Sînge vienez*.

Opereta aceasta postumă nu e decît un r ontaj din creația lui Strauss, făcut cu consimțămîntul compozitorului. La premieră, după al doilea act, aplauzele s-au transformat în „uragan", relatau cronicarii. Cu tot succesul ei mondial, ce mai dăinuie și azi, *Sînge vienez* nu aparține decît incidental creației destinate de Johann Strauss-fiul teatrului muzical. Este o lucrare „prin procură" a celebrului compozitor, glorie fără moarte a Vienei de acum un secol.

Scanned with OKEN Scanner

DEVIZA LUI FRANZ JAUNER

În 1869 conducerea teatrului an der Wien — cu un rol atît de important în naşterea operetei vieneze — a fost preluată de actriţa Marie Geistinger, un talent unic pe scena muzicală. Ea răspundea de ţinuta artistică a spectacolelor. Era atît de îndrăgită încît, apărînd în rolul titular din *Marea ducesă de Gerolstein* de Offenbach, orchestra a fost amuţită minute întregi, fiindcă sala teatrului vuia de ovaţii. S-a priceput să alcătuiască un ansamblu omogen, cu actori experimentaţi, să-şi asigure colaborarea lui Richard Genée, Karl Millöcker, Adolf Müller — tatăl şi fiul —, care i-au fost, rînd pe rînd sau concomitent, autori, compozitori, orchestratori şi dirijori. Orchestra avea treizeci de instrumentişti, în cor şi balet activau optzeci de artişti. L-a angajat pe Alexander Girardi, a prezentat primele patru operete ale lui Johann Strauss-fiul, prima „poză“ a lui Millöcker, a găzduit în teatrul ei trupe italiene şi franceze cu spectacole de opere comice şi operete.

Marie Geistinger a părăsit conducerea teatrului în 1875, apărînd într-o reprezentaţie de adio în *Frumoasa Elena*. Maximilian Steiner a preluat conducerea; om de teatru înzestrat cu intuiţie şi bun cunoscător al publicului, a sporit renumele scenei sale muzicale, pe care a prezentat şi piese de Shakespeare, Molière, Schiller. L-a descoperit şi angajat pe compozi-

Scanned with OKEN Scanner

torul Carl Zeller, i-a încurajat pe Genée și Millöcker să se consacre operetei. Cu toate acestea a luptat din greu ca să salveze teatrul de faliment.

În pofida sălilor aglomerate, gajurile actorilor de frunte erau prea mari spre a acoperi din încasări cheltuielile presupuse de montările fastuoase, de numerosul ansamblu, de tantiemele autorilor. Marie Geistinger, de pildă, avea anual un gaj de cincisprezece mii de guldeni, sumă fabuloasă pe vremea aceea, tenorul Jani Szika primea zece mii de guldeni, cei trei comici aveau fiecare același gaj, iar Girardi aproape douăsprezece mii.

Maximilian Steiner i-a predat fiului său conducerea teatrului, dar nici acesta n-a fost în stare să rezolve dificultățile crescînde. A invitat-o pe Sarah Bernhardt să apară în „Dama cu camelii" de Alexandre Dumas-fiul și a montat operetele *Războiul vesel* și *O noapte la Veneția* de Johann Strauss, *Studentul cerșetor* și *Gasparone* de Millöcker. Hărțuit de creditori, în cele din urmă a renunțat la cariera teatrală, conducerea fiind preluată de Franz Jauner.

Jauner studiase muzică, activase cîtva timp ca actor la Burgtheater, jucase la Hamburg și Dresda, fiind un artist inteligent, de o nemaipomenită energie. Impunea actorilor repetiții minuțioase, pregătirea în amănunt a fiecărui spectacol, fiind socotit de istoricii teatrului de limbă germană un fel de precursor al lui Max Reinhardt. A prezentat întîiul la Viena *Giroflé-Girofla*, *Fatinitza*, *Prințul Mathusalem*, ca și cel dintîi mare „show" — o dramatizare după romanul „80 de zile în jurul pămîntului" de Jules Verne, aducînd pe scenă acrobați, halterofili, îmblînzitori de șerpi, elefanți și maimuțe.

— Totul e permis în teatru, cu excepția a ceea ce plictisește — sub această deviză, preluată de la francezi, și-a desfășurat Jauner activitatea. Cu atîtea calități eminente, nu se putea

Scanned with OKEN Scanner

să neglijeze opereta, în care intuia unul din tonurile specifice Vienei sale natale. A descoperit talente şi a pus bazele unor înscenări ps măsura operetei. În loc să urmărească reprezentaţiile dintr-un fotoliu sau vreo lojă, cum făceau alţi directori, el supraveghea totul din culise, cu un ochi atent, fără să intervină în fanteziile interpreţilor capabili să sporească farmecul genului, chiar şi textele, prin improvizaţiile lor binevenite, dincolo de intenţia primordială a autorilor.

Fără să-şi propună vreo ţintă supremă în viaţă, Jauner a fost unul din promotorii maturizării operetei vieneze. Meritele i-au fost recunoscute, căci în 1875 i s-a încredinţat postul invidiat de intendant general al Operei Imperiale. S-au şi minunat mulţi, odată ce Jauner nu era muzician propriu-zis, cu toată educaţia teoretică primită în tinereţe. Avea însă gust, discernămînt, experienţă, cunoştea repertoriul liric şi îşi dădea seama de calităţile interpreţilor, de capacitatea colaboratorilor, de importanţa unui repertoriu bine întocmit. A prezentat pe scena Operei *Tristan şi Isolda* de Wagner, *Carmen* de Bizet, *Traviata* şi *Ernani* de Verdi, ciclul complet al operelor lui Mozart, angajînd mari cîntăreţi străini, între care pe Pauline Lucca şi Adelina Patti.

Iată cum experienţa cîştigată în teatrul de vodevil şi operetă a făcut din Franz Jauner unul dintre cei mai de seamă animatori ai primei scene lirice vieneze, poate chiar prima scenă lirică, la acea dată, de pe continent!

Cu toate acestea, Jauner a părăsit demnitatea de director al Operetei după şase ani, datorită sarcinilor financiare din ce în ce mai zdrobitoare asumate prin montările costisitoare, cîntăreţii celebri, tantiemele achitate compozitorilor. S-a înapoiat la teatrul muzical distractiv. N-a mai avut însă noroc, ca înainte, deoarece clădirea a fost mistuită de incen-

Scanned with OKEN Scanner

diu în timpul unei reprezentanții, iar el osîndit la închisoare. Nu și-a pierdut cu toate acestea dragostea de teatru, ci a cumpărat — după ieșirea din temniță — Theater an der Wien, pe care l-a condus un întreg deceniu. A prezentat acolo *Mireasa vîndută, Mamzelle Nituoche, Mikado* de Sullivan, *Vînzătorul de păsări, Voievodul țiganilor*. I-a angajat dirijori pe Alexander Zemlinsky, Arthur Bodanzky, tînărul Arnold Schönberg. În 1894, ca director al teatrului Carl, a montat *Gheișa* de Sullivan, a prezentat drame de Ibsen, Strindberg, Bahr și Schnitzler, sacrificînd tot ce agonisise de dragul unor spectacole de ținută și al unor distribuții alese. Și-a pus capăt zilelor într-un moment de derută, încolțit de creditorii tot mai numeroși.

Unul din „sufletele" teatrului muzical vienez dispărea, în 1900, cînd opereta avea să înflorească pentru a doua oară pe malul Dunării.

DOUĂ CULMI ALE EPOCII

Teatrul muzical vienez a fost dominat în perioada de maturizare a operetei de două mari primadone, Josefine Gallmayer și Marie Geistinger. Au stăpînit ambele scena prin personalitatea și talentul lor, fiind îndrăgite, admirate, sărbătorite, „două culmi — după Bernard Grun — aproape nefirești ale epocii".

Josefine Gallmayer cobora dintr-o familie de actori și cîntăreți vienezi, fiind captivată de lumea culiselor din prima copilărie. A avut o adolescență agitată, încît nu era chip s-o domolești, și — cum se pregătea pentru scenă — nici nu prea era nevoie. Cu o dăruire de sine neprecupețită, și-a ales fără să șovăiască drumul în viață, apărînd de la vîrsta de doisprezece ani alături de părinții ei în roluri de copii. A jucat și la Timișoara, ca în multe alte orașe vizitate de trupele ambulante de limbă germană. Johann Nestroy a angajat-o la teatrul Carl, dar a și concediat-o curînd, din cauza „lipsei de talent".

Așa se pot înșela pînă și cei mai eminenți cunoscători ai domeniului în care activează!

Artista și-a continuat vagabondajul în provincie, fără a-și da suficient seama de posibilitățile ei. În cele din urmă și-a aflat locul definitiv la teatrul an der Wien, a cărui atracție a devenit în scurt timp.

Ochii ei vii, „ochi de drăcoaică", mișcările de o extraordinară suplețe, rîsul gîlgîitor, ire-

Scanned with OKEN Scanner

zistibil, a cărui cascadă nu rămînea nicicînd suspendată, dezlănțuiau vijelia aplauzelor. Își debita textul fără artificii, afla de fiecare dată tonul potrivit replicilor sale, „de parcă n-ar juca pe scenă, ci ar conversa într-un salon intim cu prietenii". Își investea personajele interpretate cu trăsăturile caracteristice ale

JOSEPHINE GALLMEYER

oamenilor de pe stradă, din popor, ale vieții din jur, recitîndu-și tiradele, cîntecele, cupletele cu un umor și cu „o dulce ironie", încît pe bună dreptate a fost supranumită „Nestroy-ul feminin".

Publicul oscila între rîsul fără stavilă și emoția cea mai adîncă, deoarece artista era o adevărată vrăjitoare — „un drac împielițiat" ! —,

Scanned with OKEN Scanner

totul într-o neîntreruptă jubilație a sălii. Cu ea apare în opereta vieneză prima mare vedetă feminină, identificată pe deplin cu genul pe care îl slujește cu un talent unic. Ne referim, se înțelege, la mărturiile contemporanilor, la cei ce au trăit seară de seară sub farmecul acestei încîntătoare actrițe.

Ce s-ar face compozitorii fără tălmăcitori care să le înțeleagă intențiile și să fie în stare, prin talent și pregătire, să le transmită publicului ?

Rivala de temut a Josefinei Gallmayer a fost Marie Geistinger, fără ca popularitatea uneia să fi dăunat celeilalte. Orașul era destul de mare ca să încapă amîndouă în el și să-și afle fiecare scena de care avea nevoie spre a delecta publicul. Era și ea fiică de actor, de la vîrsta de optsprezece ani a avut mari succese la Berlin, în roluri de subretă. Cucerit de ea, pînă și Offenbach a supranumit-o „frumoasa Elenă a visurilor mele", iar presa a pomenit-o mult timp ca pe „marea offen-bacantă" !

Marie Geistinger avea glasul lin, de o rară dulceață, și împrumuta pînă și celor mai frivole arii accente dramatice. Rostea cele mai picante replici cu un surîs angelic pe față. „Nimeni n-a văzut pînă la ea atîta decență, atîta sfială, atîta grație la o bacantă", a exclamat un critic.

A apărut, la intervale scurte, în *Barbă albastră, Marea ducesă de Gerolstein, Orfeu în infern, Fantasio, Indigo, Liliacul,* în pozele lui Karl Millöcker și în piesele populare ale lui Anzengruber. La patruzeci de ani s-a retras din teatrul muzical, fiindcă și-a dat seama că vocea nu-i mai strălucește ca înainte. Teatrul de operetă a pierdut, prin retragerea ei, unul din cele mai mari talente ale vremii.

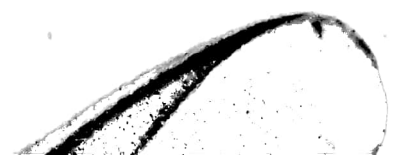
Scanned with OKEN Scanner

UN „SUVERAN“ AL TEATRULUI MUZICAL VIENEZ

Raimund și Nestroy au fost mari talente ale scenei populare vieneze, dar firi prea independente spre a se putea încadra în disciplina unui teatru cu reprezentanții reluate seară de seară. Ei își delectau publicul cu un fel de șăgalnic joc de improvizații inspirate din marea comedie a vieții. Complexitatea lor de nuanțe era cheltuită fără noimă în replici de duh, ca asistența să nu-și dea seama că pierde unitatea — atunci cînd ea există cu adevărat — a „pieselor“ jucate. Profesiunea de actor de comedii muzicale, feerii și poze era disponibilă, deocamdată, așteptînd talentele ce n-au întîrziat să se ivească.

Primul care și-a propus să înjghebeze o trupă stabilă, în stare să dea viață unui repertoriu mai pretențios, a fost Franz Pokorny. După ce a preluat conducerea teatrului Carl, a prins să colinde provincia spre a descoperi talentele actoricești de care avea nevoie.

Înainte ca Alexander Girardi să ajungă marea vedetă masculină a teatrului muzical vienez, publicul a învățat să prețuiască înzestrările multiple ale lui Karl Matthias Rott. Vienez, el și-a făcut ucenicia artistică în celebrul cor de copii Wiener Sängerknaben, fiind mai tîrziu violoncelist într-o orchestră de teatru. Nu mai era tînăr cînd, după ani lungi petrecuți în



Scanned with OKEN Scanner

provincie, a fost angajat la teatrul an der Wien ca artist de dramă, comedie și regizor. S-a priceput să deslușească, cu un ochi duios și ironic, preferințele spectatorilor, încît a impus programe corespunzătoare. În vodeviluri de Anzengruber și operetele de Suppé, Strauss, Offenbach, dar îndeosebi în rolul generalului Blum din *Marea ducesă de Gerolstein* a iscat, prin eminentele sale calități comice, „un rîs homeric", ne spun gazetele timpului.

Un sărbătorit cupletist și dansator grotesc, cu un timbru personal în caricatură și satiră, a fost Karl Adolf Friese, un neuitat Carnero din *Voievodul țiganilor*. A interpretat peste o sută de roluri, făcînd din fiecare o abilă compoziție.

Nu pot fi trecuți cu vederea nici Franz Twelwe, Albin Swoboda, Jani Szika, Karl Streitmann, Wilhelm Knack, Josef Matras și Karl Blaserl. Toți aceștia au creat personaje savuroase ca subtilitate psihologică și au pus bazele unei pleiade de actori de operetă pe cît de înzestrați muzical, pe atît de talentați dramatic. Ei au realizat tipuri complexe, împletite din ironie, haz și profunzime. Taina succesului lor ? Cunoșteau temeinic, fiindcă le învățaseră printr-o experiență adeseori dureroasă — dacă ne gîndim la traiul plin de privațiuni al actorilor ambulanți —, regulile jocului. Au încercat, cu nerăbdarea firească vîrstei tinere, să-și deschidă inima tuturor, dar au izbutit să se facă ascultați abia în ultima perioadă a vieții. E de mirare că nu s-au lăsat doborîți înainte de vreme. De ce ? Cuvintele rostite în pragul sfîrșitului de unul dintre ei, Karl Blaserl, care avusese cel mai mult de suferit, sînt răspunsul la întrebare :

— Am avut, oricum, o viață frumoasă !

Mai norocos a fost Alexander Girardi (1850—1918), devenit actor de meserie la nouăsprezece ani. S-a spus despre el că n-a fost doar

un artist popular, ci „însuşi poporul". Cel austriac, bineînţeles. Farmecul în care îşi învăluia personajele n-a fost întrecut de nici un alt actor de operetă în Viena plină de atîţia actori talentaţi. Avea spiritul disponibil la toate figurile şi situaţiile cărora le împrumuta viaţă, dăruindu-li-se cu o candoare totală.

ALEXANDER GIRARDI

Pentru Girardi rampa nu era linia ce desparte scena de sală, ci un fragment de viaţă, de viaţă vieneză îndeosebi. Cobora mereu pe „malul opus", adică între spectatori, încredin-

Scanned with OKEN Scanner

ţînd cu un fel de intimitate strengărească publicul, necontenit disponibil pentru familiaritate — *gemütlichkeit*, tainele personajelor sale. Exemplu admirabil de fantezie şi expresie artistică, el a întrupat tipul bonvivanului şi al comicului ideal din opereta vieneză, de fapt din operetă în general.

Graţios, cu trăsăturile armonioase, fruntea înaltă, cu ochii vii, care rîdeau, plîngeau, scăpărau deopotrivă, după cum cerea rolul, Alexander Girardi a fost mistuit de o sfîntă frămîntare. Era atent şi plin de răbdare cu colegii de teatru, astfel că toţi îl admirau şi iubeau. Popularitatea lui începută între culise se răspîndea peste toată Viena.

Ucenicia actoricească şi-a făcut-o într-o trupă de diletanţi, care dădea reprezentaţii duminica şi în zilele de sărbătoare. În restul săptămînii trudea de zor în atelierul de lăcătuşerie. Cu greu i-a putut îndupleca pe părinţi să-i lase drumul liber spre o carieră artistică. Aşa a devenit el „comediant", spre marea deznădejde a mamei sale, care s-a ferit de lume ani la rînd din pricina „ruşinii" de a-şi şti odrasla actor la teatrele din provincie.

În curînd, Girardi juca în capitală, alături de Josefine Gallmayer, ajungînd la cîţiva ani la teatrul an der Wien, unde era cel mai bine plătit actor vienez: treizeci de mii de galbeni pe an. A fost timp de peste două decenii angajatul acestui teatru, unde îşi alegea rolurile ce-i conveneau, oprindu-se fără să greşească la personajele potrivite cu temperamentul său comic.

După un istoric al teatrului muzical, cronicile scrise despre Alexander Girardi coincid cu „epoca de aur" a operetei vieneze. Succesele lui au început cu cel obţinut în rolul lui Blasoni din *Cagliostro*, ca să continue cu Symon din *Studentul cerşetor*, Caramello din *O noapte la Veneţia*, Jupan din *Voievodul ţiganilor*,

Scanned with OKEN Scanner

Adam din *Vînzătorul de păsări*, Celestin din *Mamzelle Nituoche*. Juca totul fără să oste-nească. Timp de peste două decenii, Girardi a fost nu doar o vedetă, ci o adevărată legendă la Viena. Austriecii l-au imitat în gesturi, vorbă, îmbrăcăminte, pînă la pălăria rotundă de paie care îi poartă și azi numele : *girardi*. Felul cum își cînta cupletele a fost copiat și el, dar nimeni nu i-a putut egala naturalețea, rîsul, timbrul vocii. Nici cel puțin vedetele de mai tîrziu ale operetei vieneze, Hubert Marischka, Fritzi Massary, Richard Tauber nu i-au putut egala popularitatea.

Cine să fi bănuit, dintre spectatorii entuziaști, că actorul acesta celebru e un om neliniștit și frămîntat ? Cine, mai ales, îi cunoștea capriciile, ipohondria, egocentrismul ? Era să fie compromis de cea de-a doua soție, care a încercat să-l interneze într-un ospiciu. Dar intriga ei a dat greș, iar Girardi și-a putut relua activitatea la Graz, unde copilărise și învățase lăcătușeria. S-a înapoiat apoi la Viena, ca să apară pe scena teatrului Raimund, jucînd roluri și de proză. Dar gloria lui e legată de operetă, ca interpret al rolurilor comice. Din 1916 a ajuns principalul comic al teatrului de frunte austriac : Burgtheater. Era atît de prețuit la data aceea încît, dacă apărea într-o cafenea sau vreun restaurant, lumea amuțea și, ridicată în picioare, îl ovaționa îndelung ca pe un suveran.

Un suveran al teatrului muzical vienez, asta a fost de fapt Alexander Girardi.

Scanned with OKEN Scanner

OPERETA FRANCEZĂ

Reynaldo Hahn relatează cu vervă în paginile închinate nașterii operetei franceze că, în 1847, un actor scund și obez, pe nume Desiré, răsfățatul comic al Teatrului Montmartre, i-a făcut o vizită prietenului său lung și costeliv, care își cîștiga existența ca organist de biserică, spunîndu-i :

— Am de gînd să dau un spectacol în propriul meu beneficiu. E nevoie în acest scop de ceva cu totul inedit. Tu, care ai atîta haz cînd faci pe bufonul și ai idei așa de năstrușnice, tu, care scrii melodii frumoase cu atîta ușurință, încropește-mi la repezeală o mică piesă muzicală cu două personaje, pe care o vom juca împreună.

— De acord — a răspuns organistul. Piesa se va întitula „Don Quijote și Sancho Panza".

Piesa aceasta lipsită de vreo coerență, dar plină de un haz irezistibil, a fost jucată de cei doi prieteni cu un succes fără pereche, surprinzînd prin noutatea ei. Se pretindea „scenă grotescă", fiindcă nu era nici vodevil și nici operă comică. Oare ce era ? Era ceva care nu avea, deocamdată, o denumire. Era, de fapt, o operetă, pur și simplu cea dintîi operetă franceză !

Organistul nu era altul decît vechea noastră cunoștință, Florimond Hervé (1825-1892), libretistul lui Offenbach, poet, actor, compozitor, dirijor și cîntăreț. Spirit inventiv și fără astîm-

păr, el a colindat toată Franța cu trupe de a doua mînă, după ce eșuase ca director de teatru, cel care îi montase lui Jacques Offenbach *Oy-Aye-Aye* și *Regina insulelor*, în 1855. Abia doisprezece ani mai tîrziu a repurtat prima reușită adevărată, cu o parodie a operelor lui Meyerbeer, intitulată *Chilpéric*, apoi cu *Micul Faust*, în care parodia opera de mare succes a lui Gounod. Doar istoricii teatrului de operetă francez le mai citează în tomurile lor, încît fără *Mamzelle Nitouche* ar fi fost dat uitării compozitorul Hervé, spre a rămîne doar libretistul lui Offenbach.

Hervé era fiul unui brigadier de jandarmi și-al unei frumoase spaniole. Părinții i-au socotit interesul manifestat precoce pentru teatru și muzică un capriciu trecător, pe care se prefăceau că nu-l bagă în seamă. Rămas orfan la vîrsta de zece ani, el a ajuns la Paris corist, organist și actor, căutînd instinctiv drumurile tainice care duc la succes. Între timp a dobîndit cunoștințe variate de literatură, artă, muzică și filosofie, nemulțumit mereu de cît știa și fără să ostenească în aflarea de noi informații în domenii diverse. Și-a însușit cunoștințele de armonie, contrapunct și orchestrație cu Auber, învățînd de zor, odată ce era convins că va răzbi într-o bună zi.

Abia împlinea șaptesprezece ani cînd, în 1842, i s-a prezentat primul vodevil, *Ursul și Pașa*, căruia i-au urmat crochiuri muzicale, pantomime, feerii și, în cele din urmă, operete. Între ele, spirituala *Mamzelle Nitouche*. Deși meșter al libretului, Hervé a apelat de astă dată la Henri Meilhac, un colaborator apropiat al său alcătuind împreună cuplul textierilor lui Offenbach. Premiera operetei de la Théâtre des Variétés la sfîrșitul anului 1883 i-a asigurat un loc peren între autorii genului. Se pare că unul din personaje — organistul Célestin — este un

Scanned with OKEN Scanner

fel de autoportret al compozitorului și este, totodată, evocarea activității sale ca organist.

Eroul din operetă duce existența dublă pe care a dus-o mult timp Hervé însuși : ziua cîntă într-o mănăstire, ca seara să fie muzicant de teatru, camuflat sub numele de împrumut Floridor. Peripețiile, neînțelegerile, încurcăturile acțiunii decurg din această dublă ipostază a personajului. Fiind vorba de o operetă, totul se rezolvă cum nu se poate mai bine, iar Célestin contribuie la fericirea perechii de îndrăgostiți, locotenentul Champlâtreux și grațioasa Denise. Denise se ascunde, la rîndul ei, sub pseudonimul artistic de Mamzelle Nitouche, interpretînd cu succes opereta compusă de Célestin.

De altfel, toată acțiunea o rezumă unul din cuplete :

Pentru teatru-i Floridor,
Pentru claustru-i Célestin.
Amabil și vesel e Floridor,
Grav și sfios e Célestin.

Mamzelle Nitouche a fost încununarea activității și a talentului unui muzician de aleasă ținută, autor al operetelor *L'Oeil crevé*, *La Noce a Nin*, *Les Bagatelles*, *Le nouvel Aladin*, în care a folosit elemente de basm și feerie, fără să trădeze normele pe cale de cristalizare ale genului operetistic. Muzica lui e savuroasă și mișcă ascultătorii, fiind înveșmîntată într-o orchestrație subtilă, cu pete de culoare inteligent dozate.

Florimond Hervé a fost muzician francez în toată puterea cuvîntului, artist cu sentimentul tradițiilor acumulate în teatrul distractiv, captiv al îndeletnicirilor sale, cărora li s-a dedicat în întregime. Soarta n-a fost ingrată cu el, căci a avut parte de satisfacții morale și materiale deopotrivă de meritate.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi personajele şi anecdota lui apelează de multe ori la basm şi feerie, Hervé a preferat subiectele plasate într-o ambianţă realistă, textul face aluzie fără încetare la evenimente, oameni, idei, moravuri contemporane.

E un joc maliţios acesta, de a recurge la eroi de basm spre a evita ochiul treaz al cenzurii.

Director al teatrului Folies-Concertants de pe bulevardul Temple, Hervé prezintă la început pantomime, apoi mici spectacole intitulate „excentricităţi lirice" sau, cu intenţia evidentă de a epata, „asfixie într-un act"! Toate, conform ordonanţelor ce reglementau activitatea teatrelor muzicale de bulevard, nu puteau avea decît un singur act şi doar doi interpreţi. Spre a asigura un oarecare beneficiu întreprinderii sale, Hervé nu este numai „directorul" teatrului, ci şi autor, compozitor, actor, şef de orchestră, încît într-un singur an scrie nu mai puţin de optsprezece bufonerii. Încearcă să depăşească în ele limitele bufoneriilor tradiţionale, să sfarme rigidele cadre sociale, să ia în răspăr tot ce se vrea măreţ şi respectabil, să apeleze chiar la umorul „negru". Cristalizează astfel, pe nesimţite, un gen nou, care, înaintea lui Jacques Offenbach, va pune temelia operetei. Îşi făurise o concepţie personală despre teatrul muzical, ajungînd la una din cele mai precise sinteze ale experienţelor anterioare.

Spre deosebire de mulţi actori-autori contemporani cu el, pe care înfrîngerea şi deziluzia îi pîndeau la tot pasul, Hervé a cunoscut succesul şi popularitatea într-o măsură nesperată. Textele şi muzica lui erau într-o perfectă comunicare cu Parisul epocii, ochiul lui vedea tot ce era strîmb şi nefiresc, simţul lui moral se revolta la injustiţie şi lipsă de umanitate. Genul teatrului muzical i-a oferit mijlocul cel mai adecvat pentru a denunţa şi

Scanned with OKEN Scanner

a critica. Iar denunțul și critica aceasta — datorită cenzurei în primul rînd, iar în al doilea rînd, țesăturii lejere a genului, care nu suportă decît o privire superficială asupra vieții — este însăși esența operetei și, după esteții severi, scăderea ei de căpetenie. Căci critica propriu-zisă devine în operetă parodie, denunțul se transformă în aluzie, toate într-o formă cît mai accesibilă, cît mai plăcută, cît mai ușoară.

Dacă Florimond Hervé nu este chiar părintele operetei franceze, este oricum artistul care a asamblat primul elementele latente în teatrul muzical distractiv.

După dispariția lui Offenbach, Charles Lecocq (1832—1918) — care își acuza genialul confrate că „a săpat groapa operetei franceze, vulgarizînd-o“ — s-a străduit să-i redea „grația pierdută“. A izbutit, în adevăr, să elimine din ceea ce a compus orice urmă de satiră socială, orice idee de schimbare a lumii, orice spin critic, fiind cu toate acestea autorul a două fermecătoare operete: *Fiica mamei Angot* și *Giroflé-Girofla*.

Lecocq s-a născut infirm, copilăria i-a fost tristă, refugiul căutat de sufletele traumatizate l-a aflat în muzică. A urmat Conservatorul din Paris, unde Halévy i-a fost profesor de armonie și compoziție, iar Bizet coleg și prieten. Și-a cîștigat mult timp pîinea dînd lecții de pian prin casele burgheziei, copiind note și încropind cîte o cronică pentru ziarele de bulevard. Suferințele și umilințele îndurate l-au transformat într-o ființă amărîtă, capricioasă și greu de suportat. Amărăciunea lui era ușor de înțeles, odată ce teatrele pariziene au refuzat timp îndelungat să-și deschidă porțile în fața lui.

Cu toate că a fost aspru și nedrept în cele scrise despre Offenbach în calitatea de cronicar muzical, prima operetă, *Doctorul Miracol*,

Scanned with OKEN Scanner

i-a fost premiată la un concurs instituit chiar de către compozitorul *Frumoasei Elena*. Cel de al doilea premiu al concursului l-a cîștigat Bizet. Lecocq a compus vreo trei duzini de operete și cam tot atîtea vodeviluri și „opere comice". Dacă i-au lipsit verva și spumoasa invenție melodică ale lui Offenbach, a stăpînit, în schimb, cu o rară siguranță, toate mijloacele meșteșugului componistic și a dovedit o înțelegere deplină pentru tradițiile operei comice franceze, pentru grația cîntecului simplu, a melodiei lesne de memorat. S-a priceput să folosească în partiturile sale armonii moderne și o instrumentație colorată. S-a temut însă — cum spunea adeseori — ca nu cumva o dată cu înfrîngerea de la Sedan „obuzele prusace să fi ucis și opereta".

În tot ce a creat, Charles Lecocq a preferat subiectele blajine, comice fără ostentație, dulcegăriile sentimentale bine primite de publicul copleșit pe vremea aceea de tristele evenimente ce au urmat după războiul pierdut de Franța.

Fiica mamei Angot s-a prezentat pe scena Teatrului Național din Iași în 1875, trei ani mai tîrziu și la București, de către compania franceză condusă de Emilie Keller, apoi în 1889 și în versiune românească, interpreți fiind Marieta Ionașcu, Ion Băjenaru, Ștefan Iulian și Constantin Grigoriu.

Edmond Audran (1842—1901) a rămas în repertoriu cu *Mascota*, prezentată la Bouffes-Parisiens în 1880. Opereta a ajuns curînd la București, unde s-a jucat la Teatrul Național, cu Ion Băjenaru, Ștefan Iulian și Eliza Odiseanu. În schimb, publicul nostru a luat cunoștință de *Miss Helyett* — o altă lucrare de succes a lui Audran — abia prin anii '90, fiind aplaudată pentru grația muzicii ei.

Audran era fiul unei cîntărețe de operă. A fost organist și el, întocmai ca Hervé, de unde

Scanned with OKEN Scanner

a trecut cu arme și bagaje în teatrul de operetă. A debutat în 1877 la Marsilia, cu *Marele Mogul*, apoi a mai compus vreo douăzeci de operete, toate îndrăgite de public. Succesul *Mascotei* nu l-a mai atins însă decît spre sfîrșitul carierei și al vieții sale, cu opereta *Păpușa* (1896). Ea a înregistrat un mare triumf de popularitate, chiar dacă azi nu se mai prezintă, datorită libretului din cale afară de naiv : un candidat la călugărie este ispitit de familia sa cu o mare sumă de bani să renunțe la mănăstire și să se căsătorească. Starețul mănăstirii îi sugerează ideea ca, în ceremonialul cununiei religioase, să folosească o păpușă și să-și tragă astfel pe sfoară familia. Numai că în locul păpușii pregătite, apare la altar fiica păpușarului, cu care novicele Lancelot se cunună.

Publicul a fost răpit de frumusețea muzicii și n-a mai sesizat sărăcia „conflictului", într-o perioadă stăpînită de inerție a spiritului critic, gust ieftin, sete de distracții superficiale. Un muzician de talia lui Audran nu putea rămîne prizonierul textului pueril, încît a scris melodii elogiate de cronicari și aplaudate de public, care n-a ignorat efectele orchestrației moderne. Muzica aproape că nu mai avea nevoie de cuvinte, nu mai necesita vreun libret, căci era pătrunsă de grația unui *fin de siècle* care prețuia rafinamentul.

Valsurile lui Audran sînt un fel de punte de trecere între valsul vienez și cel din musicalul american, care avea să apară o jumătate de veac după dispariția lui Edmond Audran.

Robert Planquette (1848—1903) a urmat studii de conservator la Paris, dar și-a aflat tărîmul de activitate în cabaretele și șantanurile ultimelor decenii ale secolului trecut. După cîteva efemere succese cu operete date repede uitării și cîteva marșuri militare ră-

Scanned with OKEN Scanner

mase pînă azi în repertoriul fanfarelor, a cunoscut o nesperată faimă cu opereta *Clopotele din Corneville*, pe libretul de Clairville și Gabet. În anii 1877—1878, ea s-a jucat de 461 de ori.

Operetele lui Planquette *Rip-Rip* și *Nell-Gwyn* s-au jucat mult timp pe scenele din Franța, Anglia și alte țări de pe continent, fiind cu desăvîrșire scoase din repertoriu încă din ajunul primei conflagrații mondiale.

În muzica lui André Messager (1853—1929) stăruie un anumit rafinament și o notă de melancolie, melodia vaporoasă este proprie generației de la 1860—1870. Și-a început studiile muzicale destul de tîrziu, debutînd, asemenea lui Hervé și Audran, ca organist de biserică. Posteritatea îl socotește unul din maeștrii operetei franceze, muzician de serioasă pregătire. O simfonie compusă de el la vîrsta de douăzeci și trei de ani a fost cîntată pînă și în concertele Colonne. Scria în același timp vodeviluri și operete nostime pentru Folies-Bergères. Împlinise treizeci de ani cînd și-a prezentat prima operetă mare, intitulată *Barbă albastră (François Bas Bleus)*. Au urmat altele, între care spectaculoasa *Miss Dollar* (1893), apoi *Mirette*, montată la Londra un an mai tîrziu, în sfîrșit, *Veronica*, avînd o muzică spirituală și clocotitoare, pe libretul de Albert Vanloo și Georges Duval, prezentată la Bouffes-Parisiens. Este povestea unei tinere provinciale, care, spre a se căsători cu vicontele Florestan, îl cucerește — după o scurtă intrigă naivă, nu lipsită însă de antren — travestindu-se într-o modestă florăreasă, cu numele de Veronica.

La București, opereta *Veronica* a fost prezentată de compania lui Grigoriu, pe scena Teatrului Modern, în rolurile principale cu Metaxa-Doro și Marioara Cinsky.

Scanned with OKEN Scanner

Nu pot fi omiși din repertoriul operetei franceze, alături de Offenbach, Planquette, Hervé, Audran și Messager, alți cîțiva compozitori care au îmbogățit repertoriul genului cu lucrări gustate la vremea lor. Belgianul Albert Grisar (1808—1869) a fost pe nedrept dat uitării, odată ce muzica lui era variată și nobilă, melodia avînd un contur propriu. Textele însă n-au putut înfrunta timpul și nici nu s-a gîndit nimeni să le refacă, încît nici măcar la aniversări nu se mai amintește numele compozitorului.

Claude Terrasse (1867—1923) a fost și el organist, ca abia mai tîrziu să-l cucerească teatrul de divertisment. A folosit în el, cu iscusință, toate artificiile în stare să atragă atenția spectatorilor. Marele său succes a fost opereta *L'Heure du berger* (1900), urmată de alte douăzeci și trei, ca *Les travaux d'Hercule* (1901), *La sire de Vergy* (1903), *Monsieur de la Palisse (1904), Le mariage de Télémaque* (1910), în sfîrșit, ultimul mare succes *Cartouche* (1910), ba și o operă comică, *Pantagruel* (1911).

Opereta *Ofițeri în mănăstire* a lui Louis Varney (1844—1908) a repurtat succese numeroase, ba ea e prezentă și azi în teatrele muzicale de limbă franceză, dacă nu chiar la Paris, oricum în mari și mai puțin mari orașe de provincie.

Maurice Yvain (1891—1963), absolventul Conservatorului din Paris, a introdus primul în opereta franceză muzica de jazz. *Tabouche* (1922), *Là haut* (1923), *Pas sur la bouche* (1925), *Yes* (1923), *O, Papa* (1934), *Au soleil du Mexique* (1935), *Le corsaire noir* (1958) sînt tot atîtea izbînzi ale operetei secolului XX, într-un decor și o atmosferă pe măsura pretențiilor contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

DE LA „STUDENTUL CERȘETOR“ LA „SĂRMANUL JONATHAN“

Să ne întoarcem la Viena, unde opereta a avut un alt destin decît la Paris. În timp ce francezii au cultivat genul cu oarecare parcimonie, vienezii nu s-au săturat de el — nici azi. Că el a plăcut pretutindeni, o dovedește și galeria de mari interpreți pe care a avut-o opereta *Studentul cerșetor* la premiera în limba română, pe scena Teatrului Național din București, la 31 octombrie 1885. După trei ani doar de la premiera absolută de la Viena, Ion Băjenaru, Ștefan Iulian, Grigore Gabrielescu, Eliza Odesianu, Ana Dănescu și Al. Catopol au oferit publicului nostru, sub conducerea lui George Ștephănescu, o reprezentație de neuitat. De neuitat atît datorită interpretării, cît și muzicii lui Millöcker, vienez și el, la fel ca Johann Strauss.

Pe cînd activa ca dirijor la Graz și Viena, Karl Millöcker (1842—1899) a compus o duzină de vodeviluri și operete, toate inspirate ca muzică, dar nu destul de izbutite ca text. *Studentul cerșetor* (1881), *Gasparone* (1884) și *Sărmanul Jonathan* (1890) au rezistat însă modelor schimbătoare, gusturilor supuse fluctuației continue, pretențiilor mereu sporite ale spectatorilor.

Din tinerețe, Millöcker a nutrit o vie pasiune pentru muzică și teatru. Întîmplările vieții lui sînt legate toate de scenă. Nu i-a

fost ușor să se împotrivească dorinței tatălui său de a-i continua meseria de bijutier. Părintele dezamăgit a capitulat în cele din urmă și, dîndu-și seama de lipsa oricărui interes pentru îndeletnicirea hărăzită fiului recalcitrant, i-a înlesnit educația muzicală cu maeștri pricepuți. De la ei a deprins viitorul compozitor ceea ce văzuse și în atelierul de acasă : precizie, minuție, cizelare conștiincioasă a fiecărei piese.

Indiferent la tot ce nu era muzică și teatru, manifesta în compoziție și dirijat un entuziasm cu totul rar. Și-a început cariera ca flautist în orchestra teatrului din Josefstadt. sub bagheta lui Franz von Suppé, care l-a îndrăgit, l-a protejat și i-a înlesnit pătrunderea în conservator. L-a sfătuit să accepte, după absolvire, postul de dirijor la teatrul din Graz, unde și-a prezentat în 1864 — pe cînd avea douăzeci și doi de ani — primele piese cu muzică. Înapoiat după scurt timp la teatrul an der Wien, a fost curînd concediat de un director obtuz, pentru „lipsă de interes și talent“ ! Millöcker s-a angajat îndată la Harmonie-Theater, unde cu Ludwig Anzengruber a dat la iveală cîteva amuzante poze, comedii și operete. A dovedit în ele o invenție melodică inedită, pricepîndu-se să-și caracterizeze eroii, să împrumute spirit cupletelor, să deslușească sîmburele dramatic din texte.

În 1869, odată cu preluarea conducerii teatrului an der Wien de către Marie Geistinger și Maximilian Steiner, tînărul compozitor s-a întors la pupitrul de unde fusese alungat cu cîțiva ani înainte. Acolo și-a prezentat el, în 1871, opereta *Trei perechi de pantofi*, care a avut doar treizeci de reprezentații, deși cupletele ei s-au fredonat ani la rînd de către vienezi. Nici cu *Aventură vieneză* (1879) n-a avut mai mult noroc, poate și din cauza libretului șubred.

La fel ca alți compozitori, Karl Millöcker a avut multă bătaie de cap cu libretiștii săi. La rîndul lor, aceștia s-au plîns mereu de dificultatea de a-i satisface pe compozitori. Un critic era de părere că „e un adevărat chin, o tortură fără capăt să scrii librete pentru compozitori". Cînd sînt doi sau mai mulți libretiști, chinul e și mai mare, firește, odată ce fiecare caută să-l corecteze pe celălalt, nici unul nu e mulțumit de colaborator. În cele din urmă, cînd lucrul pare să fi ajuns la sfîrșit, compozitorul anulează totul prin sentința fără apel: „Nu asta doream". Rezultate cît de cît satisfăcătoare se obțin — era de părere Eduard Hanslick — „cu prețul unei munci de-a dreptul sisifice, cu multă sudoare și scrîșnire a dinților".

Johann Strauss a avut și el parte de librete slabe, din cauza lipsei curajului de a respinge din capul locului ceea ce nu-i era pe plac. El însă se ferea să jignească pe cineva, ba mai era și prost sfătuit de directorii de teatru. Pînă să se fixeze la un subiect, se declanșau adevărate bătălii în frumoasa vilă de pe Igelgasse. Bineînțeles, în ultimă instanță, publicul hotăra reușita sau nereușita unui libret, de fapt a operetei însăși. De aici apoi eșecurile pe care Strauss le-a suferit cu cîteva operete. Șase din ele au căzut și au fost uitate, cu toate tentativele ulterioare de a le învia. Deși Camillo Zell și Richard Genée erau publiciști iscusiți, capabili să stilizeze un text dramatic defectuos, nu străluceau prin vreo invenție prea originală sau printr-un nerv poetic deosebit. Nici vorbă, așadar, să plăsmuiască din imaginația proprie personaje vii, caractere dramatice convingătoare, situații verosimile. Încît nu prea au contribuit la succesul mondial al lui Franz von Suppé, Johann Strauss

Scanned with OKEN Scanner

și Karl Millöcker, cu care au colaborat. Fără muzică, textele lor ar fi rămas îngropate pentru totdeauna în bibliotecile mîncate de șoareci ale teatrelor vieneze.

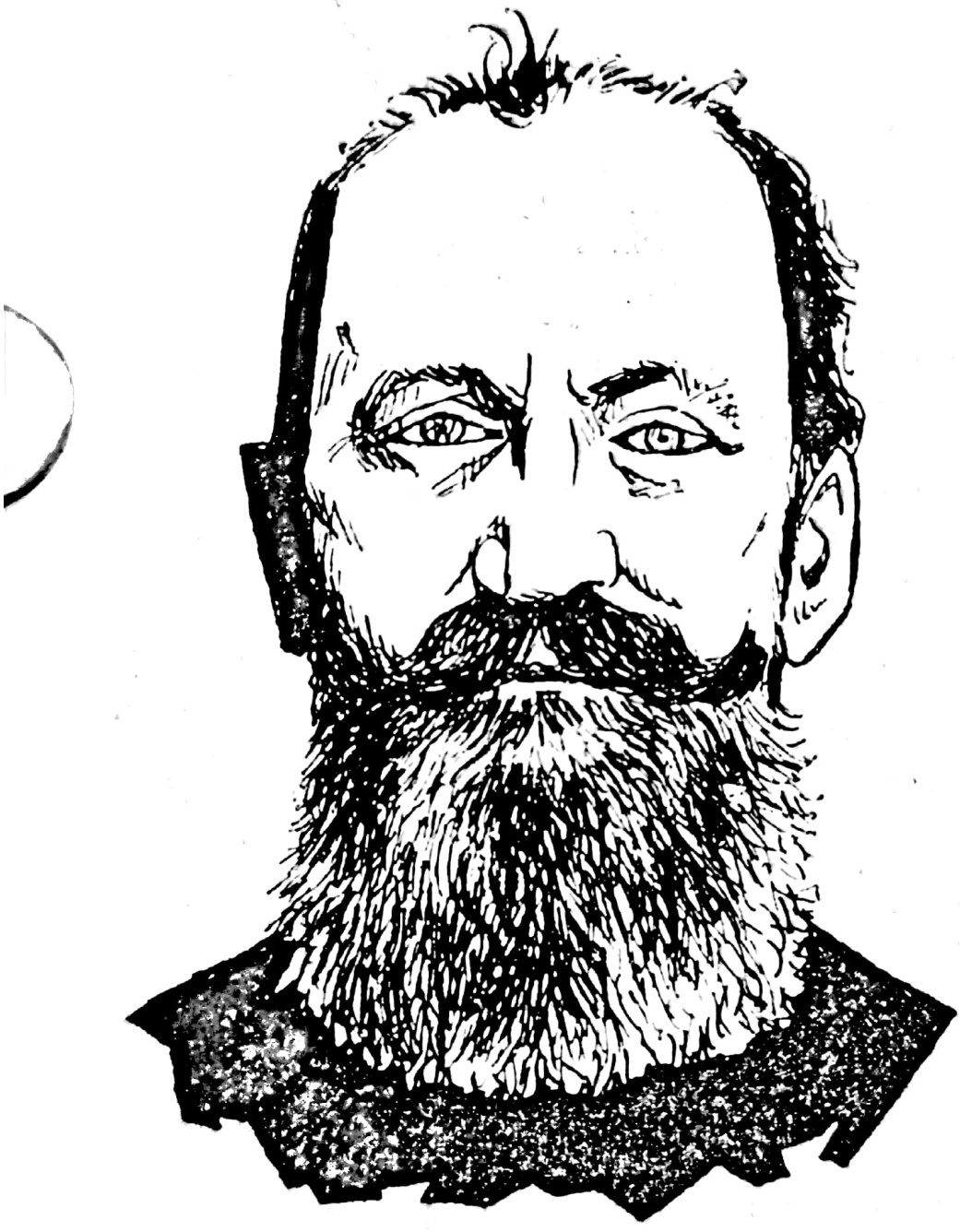
Oare li se putea cere mai mult unor „meseriași" ai scenei distractive ? Iscusiți fără îndoială, dar numai atît, ei au fost autorii a șaizeci de librete, între care ale operetelor celebre *Boccaccio*, *Fatinitza*, *O noapte la Veneția*, *Liliacul*, *Studentul cerșetor* și *Gasparone*.

După succesul de la Budapesta al operetei *Insula femeilor* (1865) și înapoierea sa la Viena, Karl Millöcker și-a demonstrat din plin calitățile ieșite din comun, ca dirijor, compozitor și orchestrator. Alexander Girardi susținea despre el că nimeni nu-i acompaniază pe actori mai bine, odată ce cunoaște toate nuanțele și intonațiile muzicii, întreaga tehnică a conlucrării dintre scenă și orchestră.

Opereta *Contesa Dubarry* (1879) n-a avut decît șaptesprezece reprezentații, și aceasta datorită doar antrenului lui Girardi. După o jumătate de veac, libretul lui Zell și Genée a fost prelucrat integral, iar opereta — în forma ei nouă — a repurtat succes la Berlin, Hamburg și Viena, fiind chiar filmată în studiourile germane.

Studentul cerșetor s-a prezentat în 1882, pe textul acelorași doi libretiști, și a fost jucată de peste trei sute de ori. Sînt puține operete din care să fi trecut în memoria fără greș a publicului mai multe melodii. Frumusețea muzicii explică de altfel popularitatea *Studentului cerșetor*, împreună cu subiectul care și-a făcut îndată drum la inima celor mulți : Ollendorf, guvernatorul militar al Cracoviei, oraș ce aparținea la data aceea imperiului habsburgic, este jignit profund de un refuz al contesei Novalska. Nu găsește unelte mai potrivite pentru a se răzbuna decît doi deținuți politici, eliberați de el, temporar, în

acest scop. Mama contesei scăpătate visează pentru frumoasa sa fiică un soț nobil și bogat. Unul din deținuți cucerește lesne inima disponibilă a tinerei, dîndu-se drept prinț de sînge. Logodnicul se îndrăgostește însă de-a



KARL MILLÖCKER

binelea și vrea să-și dezvăluie identitatea, dar Ollendorf îl împiedică, încît nunta se face în scurtă vreme. În toiul ceremoniei, gardianul închisorii apare însoțit de o ceată de deți-

Scanned with OKEN Scanner

nuți, spre a-i ura noroc colegului de pușcărie. Indignarea nobilimii poloneze nu cunoaște margini. Al doilea pușcăriaș, de fapt și el nobil polonez, pune la cale a revoltă. În fruntea răsculaților se află mirele dezamăgit — el e „studentul cerșetor" —, orașul e cucerit, garnizoana dezarmată și guvernatorul arestat. Tinerii căsătoriți se împacă, după explicațiile de rigoare, ba se încheie și o a doua căsătorie, a patriotului polonez, fost pușcăriaș, cu sora mai mică a contesei. Acțiunea își atinge apogeul cu capturarea comandantului tiran, astfel încît în final cortina cade peste ansamblul ce-și cîntă bucuria.

Subiectul a fost lucrat cu pricepere de către libretiști, care n-au mai scăpat din mînă firul acțiunii. Degetele lor deapănă cu ușurință ghemul intrigii, iar spectatorul e mișcat de triumful patrioților și înfrîngerea asupritorului.

Sînt o mulțime de momente muzicale menite să încînte în această operetă, între ele duetul dintre contesă și logodnicul ei, aria lui Ollendorf despre galanterie, cupletul despre prințul „cerșetor", ansamblurile pline de vitalitate, astfel că succesul a fost fulgerător.

În 1890, vienezii au aplaudat o nouă operetă a lui Millöcker, cu Alexander Girardi în rolul titular. Era *Sărmanul Jonathan*, cu o muzică nu numai pentru portativ, ci și pentru inimă și ureche. Eroul este bucătarul unui milionar american, care, la fel ca bucătarul său, se gîndește să-și pună capăt zilelor. Milionarul, de plictiseală, bucătarul, fiindcă a fost concediat din pricina unui tort acoperit cu clăbuci de săpun în loc de frișcă. Milionarul își închipuie că doar dac-ar fi sărac ar putea să scape de obsesia sinuciderii, astfel că își donează întreaga avere sărmanului Jonathan. El pune o singură condiție, anume că dacă i se va urî cu zilele și în noua viață de sărăcie,

Scanned with OKEN Scanner

să termine împreună și să nu-și supraviețuiască unul altuia. Semnalul avea să fie melodia cîntată de tînăra doctoriță melomană Harriet la ridicarea cortinei. Eroii se reîntîlnesc după cîtva timp într-un cazinou din Monte Carlo, unde Jonathan cîștigă o sumă fabuloasă la ruletă. În acest cazinou apare, seară de seară, angajată cîntăreață, și Harriet. Ea îl iubește în taină pe fostul milionar și e decisă să redobîndească pe seama lui averea donată dintr-un capriciu nerod. După un șir de neînțelegeri repede lămurite, milionarul, îndrăgostit și el de Harriet, dispare pe neașteptate, ceea ce îl alarmează pe Jonathan. Acesta știe ce îl așteaptă în cazul cînd fostul său stăpîn își curmă zilele. În ultimul act, Jonathan se află într-o grea încurcătură, odată ce servitorii lui au declarat grevă, iar un avocat l-a dat în judecată pentru nerespectarea pretinselor promisiuni de a se căsători cu o văduvă scăpătată. „Sînt nenorocit, ca o balerină nou-născută", declară sărmanul Jonathan, căci necazurile se țin scai de el. Plictisit de atîtea tracasări, toate cauzate de averea prea mare, îi înapoiază milionarului milioanele, încît acesta se poate însura cu fericita Harriet.

Monologul tragicomic al sărmanului Jonathan a provocat decenii la rînd hohote interminabile de rîs :

— De-un ceas mă tot căznesc să părăsesc această vale a plîngerii, ce-și spune viață. Ghinionul însă nu mă slăbește. Cînd să sar pe fereastră de la etajul trei, mă pomenesc cu curtea plină de așternuturi scoase la aer, încît cădeam pe moale. Cînd să mă culc pe linia tramvaiului cu cai, aflu că tramvaiul nu mai circulă. De asta, apoi, m-am pricopsit cu un mic omnibus de șase persoane (scoate din buzunar un revolver cu șase gloanțe), pare-se cel mai sigur și mai rapid mijloc de locomoți-

Scanned with OKEN Scanner

une ca s-ajungi pe lumea cealaltă. Înainte însă îmi fac testamentul. Cele trei perechi de ciorapi, albi cîndva, dar negri azi de bătrîneţe, le las moştenire lui Billy. Părul, cît mai am pe scăfîrlie, îl moşteneşte Molly. Restul scăfîrliei mele îl testez Teatrului Naţional, ca să se folosească de ea în „Hamlet". Las cu limbă de moarte ca actorul care-l va interpreta pe Hamlet să rostească în loc de „Sărmanul Yorick" — „Sărmanul Jonathan", ceea ce nu-l va supăra din cale afară pe Shakespeare, odată ce, sărmanul e mort şi el de mult...

Atîta doar că revolverul se cuvine curăţat înainte de întrebuinţare, iar în cursul migăloasei îndeletniciri pe Jonathan îl părăseşte curajul de a se folosi de el. Girardi a fost nevoit să repete seară de seară monologul, ba s-a întîmplat de multe ori să nu fie lăsat să continue nici după bisare, atît de mare era hazul publicului.

O altă operetă de succes a compozitorului vienez este *Gasparone*, cu libretul acelorași autori. Ea s-a prezentat în 1884, şi Millöcker pare s-o fi preţuit cel mai mult dintre toate lucrările sale. Este povestea lui Gasparone, un fel de haiduc italian, cu răpiri de contese, cu grăniceri ce-i urmăresc pe banditii ascunşi prin peşterile şi văgăunile Siciliei, cu carabinieri şi vameşi, cu un final în care eroina rămîne bogată, iar Gasparone e liber să-şi urmeze destinul de *fuori legge*, după ce a scăpat de atîtea ori din undiţă. Carabinierilor nu le rămîne decît să-şi îndrepte atenţia asupra altor „banditi", poate mai puţin onorabili decît cel de a cărui urmă n-au putut să dea.

Este un frumos cor soldăţesc în operetă, „Soldaţii stau mereu de pază", arii lirice de largă respiraţie, un marş soldăţesc melodios

Scanned with OKEN Scanner

și un septet urzit cu deosebită măiestrie de pedantul și mereu inspiratul Millöcker.

Nu l-au mulțumit niciodată succesele repurtate, fiindcă era mistuit fără încetare de sfînta frămîntare a creației, vorbind veșnic de planurile sale, dornic de acțiune, chiar după ce vederea îi slăbise. Nu împlinise șaizeci de ani cînd moartea l-a secerat pe neașteptate. Vienezii nu l-au dat uitării, prezentînd în continuare în teatrele lor *Studentul cerșetor*, *Sărmanul Jonathan* și *Gasparone*.

La București, opereta *Gasparone* a inaugurat stagiunea Societății lirice române în 1892, ca să fie reluată, douăzeci de ani mai tîrziu, de Compania lui Constantin Grigoriu.

Scanned with OKEN Scanner

SFÎRȘITUL PERIOADEI „DE AUR“ A OPERETEI VIENEZE

Cu Franz von Suppé, Johann Strauss-fiul și Karl Millöcker se încheie așa-zisa perioadă „de aur“ a operetei vieneze. I-a urmat una nu mai puțin bogată în realizări, lipsită însă de prospețimea, elanul, savoarea începuturilor. Compozitorii înșiși au fost răsfățați într-o mai mică măsură decît glorioșii lor predecesori.

Destinul lui Karl Zeller (1842—1898), de de pildă, n-a fost dintre cele mai fericite. Fiu al unui medic din Austria de Jos, inițierea în muzică și-a făcut-o încă de pe cînd cînta în corul de copii al capelei imperiale. A urmat studii de drept la Universitatea vieneză, ajungînd contopist, mai tîrziu șeful biroului de artă din Ministerul culturii. Slujbaș corect pînă la pedanterie, el și-a cîștigat serioase merite în ierarhia administrației austriece. Rupea cîte o seară din preocupările-i oficiale, cu necurmate mustrări de conștiință, spre a compune. Sănătatea i-a fost curînd compromisă; datorită unor tulburări de memorie, l-au condamnat și la închisoare. Ar fi executat pedeapsa nedreaptă dacă moartea nu-l secera înainte de a fi încarcerat.

Ideea operetei *Vînzătorul de păsări* i-a sugerat-o o vacanță petrecută în Tirol. La data aceea compusese opera *Gioconda* (1876), operetele *Carbonarii* (1880), *Vagabondul* (1886) și

Scanned with OKEN Scanner

alte cîteva. A triumfat doar cu *Vînzătorul de păsări*, o adevărată operetă, cu intonații populare, prezentată la începutul anului 1891. Acțiunea se petrece în primele decenii ale secolului XVIII, eroii fiind contele Stanislaus și poznașul Adam din Tirol, iar eroinele, con-

KARL ZELLER

tesa Marie și Christl, logodnica lui Adam. Personajele se substituie unele altora, ca la urmă fiecare să-și afle perechea, într-o delicioasă baie de melodii, toate înrudite cu cîntecele tiroleze.

Pe scena teatrului an der Wien, opereta a fost jucată de o sută optzeci și patru de ori, fără întrerupere, succes ce i-a determinat pe pedanții funcționari ai majestății sale imperiale să-i atragă atenția compozitorului că „ar fi de dorit ca un slujbaș împărătesc să nu se

Scanned with OKEN Scanner

compromită apărînd pe scena unui teatru distractiv".

La trei ani după moartea compozitorului, teatrul Raimund i-a montat opereta postumă *Kellermeister*, cu Girardi în rolul pivnicerului. Valsul „Eu sînt născut în anul cînd cometa s-a ivit pe pămînt" este expresia unui abundent lirism.

Cîteva din melodiile operetelor lui Karl Zeller, compuse cu atîta trudă și abnegație, figurează pînă azi în repertoriul popular al orchestrelor și fanfarelor din Austria, mărturie a unei invenții nesecate, destul de timpuriu amuțite. *Vînzătorul de păsări* rămîne una din operetele clasice din etapa imediat următoare lui Johann Strauss-fiul, prin calitatea emoției muzicale și relieful de substanță folclorică al cîntecelor de o rară generozitate.

Una din senzațiile teatrale ale stagiunii 1902—1903 la București a fost prezentarea operetei *Vagabonzii* de Carl Ziehrer, pe scena Teatrului Național. În distribuție străluceau stelele epocii, de la Al. Bărcănescu, Al. Catopol, N. Soreanu, V. Toneanu, Petre Liciu, Gh. Carussy și Ciucurette, la Lucrezia Brezeanu, Pepi Moor și Virginia Miciora. Vieneză prin esență, muzica lirică și luminoasă, de contingență folclorică, reflectă temperamentul senin al compozitorului.

Carl Michel Ziehrer (1843—1922), fiu al unui pălărier vienez, a fost sortit, ca Millöcker și Girardi, să continue meseria onorabilă a părintelui. A debutat cu o orchestră de dans proprie, în renumita sală de bal Diana, ajungînd în scurtă vreme unul din capelmaiștrii răsfățați ai vienezilor. El a canalizat fluidul romantic al epocii în multe sute de valsuri, polci și galopuri, sărbătorit ca o adevărată vedetă de publicul care nu se mai sătura să-i aplaude și să-i danseze compozițiile. Imaginea ce-o avea despre realitatea vieții

Scanned with OKEN Scanner

din jur era aceea a unei săli de bal cu sute de perechi rotindu-se sau săltînd în ritmul melodiilor ce le scria. A fost curînd acaparat de fanfarele unor regimente vieneze, ajungînd în cele din urmă șeful muzicii militare a renumitului regiment de infanterie Hoch- und Deutschmeister. „Sveltul Michel" era aplaudat de trecătorii încremeniți pe trotuare de cîte ori trecea, în fruntea fanfarei sale, la parăzi. A concertat și la București, în drum spre Constantinopol și Sankt Petersburg, ajungînd de acolo la Berlin, Amsterdam și Chicago, cu ocazia expoziției mondiale din 1893.

Trecuse de șaizeci de ani cînd, recunoscîndu-i-se meritele, a fost numit director muzical al balurilor curții imperiale, distincție absolut onorifică. A și murit aproape în mizerie, între cotoarele aurite ale partiturilor sale, uitat de vienezii care îl sărbătoriseră decenii la rînd, în orașul al cărui cetățean de onoare era.

Unul din cotoarele acestor partituri, înșirate pedant pe raftul bibliotecii unde Carl Ziehrer s-a stins din viață, purta titlul *Die Landstreicher — Vagabonzii.* S-a prezentat în premieră, pe libretul de Leopold Krenn și Carl Lindau, în 1899, cu un succes a cărui amintire nu s-a șters mult timp din memoria celor ce i-au fost martori. Și-a dovedit talentul și pregătirea de compozitor din 1866, cu opereta *Paradisul lui Mahomet — Maomets Paradies,* urmată de alte douăzeci și trei de titluri, între care *Regele Jérome* (1878), *Trei dorințe* (1901), *Călăuza* (1902), *Valsul dragostei* (1908), *Bal de curte* (1908), *Prințul Carl* (1913), *Inimă neroadă* (1914). În ultima din ele, Alexander Giradi interpreta trei roluri a trei frați, un ceasornicar, un brutar ajuns deputat și un judecător. Opereta *Vagabonzii* este cea mai populară dintre lucrările lui Ziehrer. Compo-

Scanned with OKEN Scanner

zitorul a zugrăvit, în melodii cuceritoare, păţaniile hazlii a doi vagabonzi, August şi Berta. Intrînd în posesia unui colier de perle false şi a unei bancnote de o mie de mărci, falsă şi ea, ei trec printr-o serie de peripeţii,

MICHAEL ZELLER

sînt arestaţi, eliberaţi, din nou închişi, ca să-şi continue în cele din urmă traiul de vagabonzi mulţumiţi cu puţinul oferit de o viaţă pe cît de pitorească, tot pe atît de modestă.

Valsurile, marşurile, polcile şi gavotele, admirabil orchestrate, însoţesc peripeţiile lor amuzante, aplaudate de un public ingrat, care îl uitase cu desăvîrşire pe compozitorul stins fără prieteni şi fără admiratorii ce-l ovaţionaseră în perioada scurtei sale glorii. Noroc că oraşul Viena i-a asigurat cel puţin

Scanned with OKEN Scanner

un loc de veşnică odihnă într-o groapă comună din Cimitirul central.

Şi asta, în oraşul operetei !

Richard Heuberger (1850—1914) a fost ceva mai norocos. Deşi n-a creat un nou şi abundent limbaj melodic a fost, totuşi, unul din ultimii, dacă nu chiar ultimul compozitor de operete aparţinînd „clasicilor" genului. Era de fel din Graz şi se pregătise la politehnică spre a deveni inginer. A contribuit la construirea unor şosele, la reglementarea cursului unor rîuri, fără să abandoneze intenţia nutrită din adolescenţă de a ajunge compozitor. Era absolvent al conservatorului din oraşul său natal, a publicat, pe cînd studia politehnica, o culegere de cîntece populare din Stiria, la douăzeci şi şase de ani activa ca dirijor de cor la Viena. A compus piese corale şi lieduri, a scris cronici muzicale în mari ziare vieneze, a dat la iveală o reuşită biografie a lui Franz Schubert, un tratat de modulaţii şi un manual de caligrafie muzicală ; e numit apoi profesor de compoziţie la Conservator.

În dulapul cu partituri de opere uitate, probabil pentru totdeauna, figurează şi Richard Heuberger cu opere şi balete, prezentate cu oarecare succes la timpul lor şi preţuite pînă şi de Johannes Brahms. Abia la deplina maturitate şi-a dezvăluit adevăratul talent de melodist cu opereta *Balul Operei — Der Opernball* (1898), triumful carierei sale artistice. A ajuns cu ea în prima linie a compozitorilor vienezi de operete, fixat pe scara valorilor îndată după Johann Strauss, Suppé şi Millöcker. Criticii nu aveau încă o viziune de ansamblu asupra genului, încît Heuberger pare să fi fost apreciat peste măsură. Nu că ar fi fost lipsit de calităţi, ca şi de o temeinică pregătire. Atîta doar că melo-

Scanned with OKEN Scanner

dia lui nu mai are suculența celei a lui Strauss, expresia lui nu arde la temperaturile cele mai înalte. Ceea ce îi lipsește e compensat însă printr-o arguție bonomă a melodiei și suplețea orchestrației.

Circulă mașinal opinia că Richard Heuberger ar fi un compozitor „minor". Nimic mai eronat, căci e personal în expresie și de o desăvîrșită luciditate artistică în travaliul partiturilor sale. Pe libretul lui Victor Léon și Heinrich Waldberg, el a țesut o partitură delicioasă, cu o mulțime de valsuri melodioase, arii, duete, ansambluri lucrate cu rafinament. Subiectul e mai curînd de vodevil, decît de o operetă mare, dar compozitorul a reușit să facă din scena balului de Operă o adevărată frescă a valsului vienez.

Paul Aubier — aflăm din libret — pleacă la Paris sub pretextul unor afaceri urgente, de fapt cu intenția de a scăpa de ochiul vigilent al soției sale, Angèle. O prietenă a ei, îl atrage însă pe soț într-o cursă, spre a-l demasca în fața nevestei credule, trimițîndu-i o invitație la balul Operei. Deși Angèle e convinsă de onestitatea desăvîrșită a soțului, se lasă antrenată de prietenă în vîrtejul vestitului bal. Soții celor două prietene izbutesc să scape, deoarece sînt mascați, după lungi peripeții amuzante.

Nu există nici un conflict propriu-zis, ci doar o urmărire pasionantă soldată fără rezultat, datorită abilității soților cu musca pe căciulă. Rămîne, astfel, muzica să confere valoare operetei lui Heuberger, atașat și el — asemenea celor mai mulți campozitori vienezi ai genului — ideii de divertisment.

E inutil de menționat faptul că balul, plasat în operetă la Opera din Paris, e cît se poate de vienez, valsurile, mazurcile, polcile sînt toate după chipul și asemănarea locului,

Scanned with OKEN Scanner

odată ce nici un compozitor din acest oraș n-a fost în stare să conceapă muzica decît prin prisma și diapazonul Vienei, ale Dunării, ale cîntecului popular austriac. Heuberger a încercat să creeze prin *Balul Operei* o operetă de mare spectacol, căreia criticii îi spun *Lustspieloperette*. A avut parte de cronici optime, giuvaerul partiturii fiind socotită melodia „Chambre séparée", delicată și frivolă, nobilă și transparentă totodată, construită și armonizată cu mare artă.

Păcat că Richard Heuberger n-a reușit să-și păstreze tonul și tensiunea inspirației în următoarele operete: *Excelența sa* (1899), *Trenul de șase* (1900), *Baby* (1902) și *Prințul de Düsterstein* (1909). Numai *Balul Operei* a avut, timp îndelungat, un caracter de noutate, fiind des reluată la Viena și în alte orașe care cultivă opereta.

Scanned with OKEN Scanner

ZVON DE LUME NOUĂ

Spre sfîrşitul secolului trecut, opereta a devenit la Viena un fel de preocupare generală. In afara compozitorilor chemaţi s-o cultive, s-au ivit o mulţime de diletanţi — rentieri, bancheri, avocaţi, negustori şi funcţionari —, care şi-au închipuit că sînt capabili să concureze gloria maeştrilor. Cafenelele vieneze erau pline de aceşti vînători de celebritate în căutare de libretişti, de actori şi teatre, cu ajutorul cărora să-şi prezinte lucrările mai mult sau mai puţin izbutite.

Opereta ajunsese un fel de pradă a tuturor şi, deci, la o decădere îngrijorătoare. Teatrele înregistrau cu noile titluri eşecuri răsunătoare, fără a înceta să spere în ivirea „surprizei" care să le umple casa de bani într-o permanentă criză.

Salvarea venea, deocamdată, doar de la operetele renumite, încît în stagiunea 1896—1897, *Boccaccio* s-a prezentat pe douăzeci şi opt de scene, *Studentul cerşetor*, pe patruzeci şi şapte, iar *Liliacul*, pe cincizeci şi nouă.

Cu toate insuccesele înregistrate de noutăţi, criticii s-au arătat clemenţi, ba chiar binevoitori, deoarece nădăjduiau şi ei să apară din mulţimea de tentative un nou Suppé, un nou Strauss, un nou Zeller măcar.

Compozitorii care s-au menţinut cît de cît pe afişe, alături de clasici, au fost Hugo Felix, cu trei operete, Bela von Ujj, cu *Domnul pro-*

fesor (1903), Edmund von Taund, Alexander Neumann, Josef Stritzho, tenorul Ferdinand Pagin, bancherii Strasser și Geiringer. Charles Weinberger și-a prezentat între 1888—1923 optsprezece operete, care au plăcut la vremea lor, dar nimic n-a supraviețuit din ele.

Cel mai înzestrat pare să fi fost Heinrich Reinhardt (1865—1922), socotit de mulți un fel de trăsătură de unire între perioada Strauss și cea a lui Lehár. Student la clasa de compoziție a lui Anton Bruckner, cronicar muzical, în sfîrșit compozitor, el s-a lansat cu opereta *Fetița dulce*, prezentată în 1901 la Carl-Theater două sute de seri la rînd. Era brodată pe peripețiile unui nepot de milionar, împiedicat de unchiul grijuliu să se însoare cu cîntăreața care îi place. Cîntăreața e „fetița dulce" din titlu, devenită în cele din urmă favorita unchiului hirsut. Valsul „La noi la Viena" se cîntă și azi de către fanfare și de muzicanții din Grienzing.

Cu tot succesul repurtat de compozitor cu opereta sa, critica nu i-a fost favorabilă. L-a poreclit pe muzicianul stăpîn pe mijloacele complexe ale creației, înzestrat cu mult bun gust și simț scenic, „un bard al periferiilor". Adevărul este că în lucrările lui apare un ton mai stenic și un ritm mai viu, un fel de prevestire a muzicii secolului XX, la a cărei chemare publicul și-a aplecat îndată urechea, fără să-și precupețească aplauzele.

Opereta secolului al XIX-lea își cam trăise traiul în ultimii ani ai veacului trecut. Nu chiar spre a fi scoasă de pe afiș, ci doar spre a face loc și vioiciunii, sincerității unei noi muzici de teatru distractiv pe cale de apariție.

Monarhia habsburgică era coaptă spre a se dezmembra, se ridicau de peste tot voci proaspete și revendicări populare. Cei în vîrstă clătinau îngînduraţi din cap și nu prevedeau nimic bun. În toamna 1898, Johann Strauss a compus

Scanned with OKEN Scanner

ultimul său vals. Era și acesta o evocare a trecutului : *Sunete de pe vremea lui Raimund — Klänge aus der Raimundzeit*. Stăruie în el ecouri dintr-o lume apusă, nălucile tinereții ce bîntuie sufletele împovărate de amintiri. Nu se deslușește din muzica aceasta decît tînguirea viorilor, de parcă pulsația ritmului s-ar fi diluat într-o ceață autumnală.

La sfîrșitul lunii mai din anul 1899, Johann Strauss a dirijat la Operă o reprezentație de matineu a *Liliacului*. Urcă la pupitru cu pasul șovăitor, deoarece îi vîjîia capul, încît abia vedea fețele instrumentiștilor. După uvertură renunță să continue. Se întoarse în grabă acasă, unde îl așteptau partenerii de taroc.

În parcul unde masa se pregătise pentru joc înflorea liliacul. Partida începu după o scurtă conversație pe tema afacerii Dreyfus, care agita la data aceea opinia publică de pe continent. Strauss lăsă cărțile din mînă, deoarece o flașnetă începu să cînte pe stradă un vals al lui. Era *Voci de primăvară*, care i se păru că vine dintr-un trecut depărtat, dintr-o cu totul altă lume. Nu bănuia că mai are de trăit doar o săptămînă și că, o dată cu el se încheie o întreagă perioadă din muzica Vienei, o etapă a operetei ivite în orașul atîtor mari compozitori. La moartea lui, criticul Eduard Hanslick, de atîtea ori în trecut nedrept cu Strauss, scrise că în muzica maestrului dispărut răsună, de peste o jumătate de veac, „argintul curat al bucuriei de viață și al veseliei".

Hanslick nu știa că definește, în cîteva cuvinte, însăși esența operetei vieneze a secolului XIX.

Scanned with OKEN Scanner

FIZIONOMIA PARTICULARĂ A OPERETEI ENGLEZE

În Anglia, teatrul muzical a avut o fizionomie particulară și, în același timp, o evoluție mai scurtă. Poate fiindcă farsele, pantomimele și travestiurile nu au fost luate în seamă de autorii talentați, care le-au socotit capricii ieftine ale poporului de rînd. Dacă *Opera de trei parale — Beggar's Opera* de John Gay și John Christopher Pepusch (1728) a ridicat pretențiile față de teatrul muzical distractiv, abia succesul fără nici un precedent al *Marei ducese de Gerolstein* de Jacques Offenbach, prezentată la Covent Garden în 1867, a orientat interesul englezilor către operetă. Ceea ce n-a iscat un torent de inspirație în rîndurile compozitorilor naționali, dîndu-le în schimb diverse sugestii celor ce urmau să creeze opereta engleză. „Părinții" ei sînt libretistul William Schwenck Gilbert, compozitorul Arthur Seymour Sullivan (1842—1900) și impresarul Richard D'Oyly Carte. S-a înfiripat între membrii acestui triumvirat o secretă corespondență.

De o vitalitate extraordinară, sentimental și cinic totodată, înfipt cu toate rădăcinile sale în tradițiile burgheziei britanice, dar în același timp nutrind idei revoluționare, pios și măscărici într-o singură persoană — cel puțin așa ni-l zugrăvesc contemporanii —, Gilbert a abordat teatrul fără idei preconcepute, cu instinctul sănătos al celor ce au de spus cîte ceva

Scanned with OKEN Scanner

semenilor. Scria piese de teatru încă de pe băncile școlii medii și le juca cu colegii lui. A studiat dreptul, dar neavînd clientelă, ca avocat, a început să colaboreze la reviste umoristice, să scrie versuri și să publice cronici dramatice.

JOHN GAY

Citit, informat, receptiv din fire, prima sa lucrare destinată teatrului a fost o parodie a operei *Elixirul dragostei* de Donizetti. Fără naivitățile și stîngăciile începătorilor, el s-a impus de la debut prin siguranța meșteșugului, ceea ce l-a făcut curînd cunoscut.

Mai puțină siguranță a dovedit Gilbert în privința valorii muncii sale. Întrebat de impresar cît pretinde pentru parodia sa donizettiană, el a cerut treizeci de pfunzi. Impresarul i-a achitat suma solicitată cu următorul comentar :

— Îți dau un sfat, tinere. Să nu-ți vinzi niciodată drepturile pieselor ce le scrii, dar mai cu seamă nu pentru treizeci de pfunzi.

În următorii zece ani, Gilbert a furnizat teatrelor din Londra și Anglia peste șaptezeci de piese, drame în versuri, pantomime și comedii. Comedia cu subiect mitologic „Pygmalion și Galathea", prezentată în țară și pe continent, i-a adus patruzeci de mii de lire, ceea ce era pe vremea aceea o avere.

Un neașteptat succes ,dar care ar fi fost dat cu desăvîrșire uitării — de altfel soarta multor autori de poze, vodeviluri și comedii ale epocii — dacă Gilbert nu-l întîlnea pe Sullivan. Talentul și seriozitatea îi scuză acestui prim compozitor englez de operete naivitatea și stîngăciile, făcîndu-l simpatic din cale-afară. Irlandez de origină, s-a stabilit de timpuriu la Londra, unde a fost clarinetist în diverse orchestre și copist de note. De unde să bănuiască tînărul instrumentist și copist, cu venitul atît de modest încît locuia într-o clădire prăpădită dintr-o suburbie a capitalei, că are să fie în curînd înnobilat, făcut doctor honoris causa al universităților din Cambridge și Oxford, compozitor aclamat pe tot globul al multor duzini de operete, comedii muzicale, opere — între care și *Ivanhoe*, după romanul lui Walter Scott, socotită de englezi operă națională și prezentată în 1981 într-un spectacol jubiliar cu participarea suveranei Marii Britanii ?

Viața rezervă și asemenea surprize plăcute, după ce numărul surprizelor neplăcute e mult prea mare spre a le ține socoteala.

Scanned with OKEN Scanner

Arthur Seymour Sullivan a avut parte de o bună educație muzicală în copilărie, ca membru al corului capelei regale. Vocea sa clară a fost remarcată și lăudată pînă și de ducele de Wellington. Nimic din detaliile interpretării muzicii nu i-a scăpat, ajungînd unul din cei mai populari compozitori englezi. Deviza lui era „La o parte cu tot ce e trist!" Socotea o datorie morală să-și înveselească semenii nu doar prin muzica ce-o scria, ci și prin felul său de a fi.

Și-a terminat studiile la Conservatorul din Leipzig, în 1861, sub îndrumarea lui Ignaz Moscheles, care l-a familiarizat cu Schubert și Schumann, cu romantismul german. A debutat cu ilustrația muzicală la „Furtuna" de Shakespeare, cu care a avut un frumos succes, încît s-a pomenit după premieră cu numele de compozitor făcut. Muzica de scenă la drama shakespeariană a fost des executată în concerte publice. După unul din ele, Charles Dickens, aflat în culmea gloriei, l-a vizitat pe tînărul Sullivan în cabină — o onoare cu totul rară —, i-a strîns mîna și i-a spus :

— Nu mă prea pricep la muzică, dar îmi dau seama că în astă seară am auzit o lucrare grandioasă.

Disraeli și Gladstone i-au făcut compozitorului complimente asemănătoare, pe care muzicianul tînăr le-a ascultat uluit de-a binelea. Nu-i venea să creadă că, peste noapte, fusese promovat în centrul vieții artistice londoneze. Rossini l-a îmbrățișat și l-a asigurat că talentul de care dă dovadă „este o avere". I s-a oferit îndată un post de organist bine retribuit, ceea ce i-a lăsat timpul necesar de a compune baletul *Insula vrăjită*, montat la Covent Garden.

Pasionat de muzica lui Schubert, Sullivan a descoperit într-una din călătoriile sale la Viena manuscrisul uverturii *Rosamunde* a ma-

Scanned with OKEN Scanner

estrului adulat. Oratoriul compus în cursul acestui voiaj, *Fiul rătăcitor*, a fost socotit de Gounod, „o capodoperă". În timp ce i se cînta cu mare succes prima simfonie, a compus şi cea dintîi operetă într-un act, *Cox şi Box*, amuzanta păţanie a doi chiriaşi care ocupă aceeaşi încăpere, fără să ştie unul de altul, odată ce Cox lucrează ziua, iar Box are un serviciu de noapte. Muzica era proaspătă şi spontană, iar Sullivan încearcă sentimentul nelămurit că s-a încheiat o etapă în viaţa lui.

În adevăr, din acea zi a fost el captivat de operetă, într-o perioadă cînd criticul unui mare ziar londonez era de părerea că „Sulivan nu mai are nevoie să-şi bată capul cu muzica, odată ce muzica izvorăşte dintr-însul fără încetare". Prietenia legată de pe atunci cu Gilbert a fost mult timp armonioasă şi loială. Compozitor şi libretist îşi împărţeau ca fraţii gîndurile, proiectele, avînturile, gustînd plăcerea şi satisfacţia de a crea împreună opereta engleză.

Ea a avut însă nevoie de stimulentul şi geniul organizatoric ale lui Richard D'Oyly Carte. Tînăr şi el, pasionat om de teatru şi muzică, era obsedat de ideea că, aşa cum francezii şi vienezii au creat o operetă a lor, trebuie să existe şi o operetă naţională engleză.

Iată grăuntele aprins care a incendiat fantezia lui Sullivan şi Gilbert, cuplul ideal pentru înfăptuirea a ceea ce urmărea inimosul impresar. Impresar ? Deocamdată doar un suflet fără astîmpăr, fiu al unui fabricant de instrumente muzicale. Încercase şi să compună, să regizeze, pînă cînd stăruinţa şi norocul l-au promovat conducător al micului Royalty Theater din cartierul Soho. Nu era un teatru important, dar avea scenă, cortină şi un modest ansamblu, cu care vijeliosul irlandez putea să întreprindă ceva. Se pregătea tocmai să monteze *Pericola* lui Offenbach, cînd l-a întîlnit pe Gilbert.

Scanned with OKEN Scanner

Impresarul era chinuit de îndoieli în privința succesului pe care opereta franceză într-un act putea să-l obțină la Londra, odată ce spiritualul text original era aproape intraductibil, iar gusturile și pretențiile publicului englez diferite de ale parizienilor și continentalilor. De asta i s-a adresat lui Gilbert, întrebîndu-l dacă pentru completarea spectacolului proiectat nu ar fi dispus să-i furnizeze în cel mai scurt timp o operetă originală într-un act.

Carte nu se înșelase ; opereta lui Offenbach n-a plăcut publicului londonez. În schimb, mica operetă *Procesul* de Gilbert și Sullivan, cu o muzică simplă și suplă, a fost un adevărat triumf. Autorii au fost sărbătoriți îndelung, iar lucrarea lor s-a prezentat de aproape o sută treizeci de ori fără întrerupere, după ce *Pericola* fusese înlocuită cu *Fiica mamei Angot* de Charles Lecoq.

Ovaționați, autorii au înțeles îndată calea ce o au de urmat. Au înțeles îndeosebi datorită insistențelor lui Carte, căci nu era simplu să schimbi opinia unor autori care cunoșteau primejdia de a părăsi muzica „serioasă" de dragul celei „ușoare". Sullivan a fost mai lesne de convins, odată ce avea mereu încurcături financiare, incapabil să-și administreze veniturile. Ba mai era și cartofor pe deasupra, pierzînd la ruletă sume importante. Fire slabă, cedînd tentațiilor diverse ale vieții mondene, el a căzut repede la învoială cu Carte. În schimb, Gilbert a rezistat cu îndărătnicie, pînă cînd i-au fost satisfăcute toate pretențiile. Este astfel primul libretist din istoria operetei care avea drepturi egale cu ale compozitorului, ba uneori îl depășea în tantieme pe autorul muzicii.

În înfruntările ce le avea cu impresarul, libretistul și-a utilizat cu pricepere vechile arme de ziarist, spumoasa cursivitate a verbului și

Scanned with OKEN Scanner

bineînțeles, talentul literar, priceperea de regizor, bunul gust artistic.

În 1877 a luat ființă la Londra „Comedy Opera Company", condusă de Carte. El era și principalul acționar, ca Gilbert și Sullivan să aibă și ei participare. Prima operetă prezentată de această companie a fost *Vrăjitorul — The Sorcerer*, cu muzică sprintenă și distribuția bine aleasă, încît a făcut o sută șaptezeci și cinci de reprize. A urmat *H.M.S. Pinafore*, cu o amuzantă dar anemică fabulă : fiica unui căpitan de vas e silită să se mărite cu atotputernicul ministru al marinei, deși ea iubește pe altul. Subiectul acesta i-a oferit lui Gilbert prilejul de a critica imperialismul englez, patriotismul de paradă al epocii victoriene, primejdia autorității greșit exercitate. Și-a strecurat satira pe scena de operetă sub scăpărătorul paravan al muzicii — o muzică frumoasă, spirituală, dusă de acțiune și de replici pe culmile inspirației genului ușor. De astă dată, seria reprezentațiilor a fost de șapte sute, record neatins pînă atunci de vreo lucrare în teatrul muzical, în timp ce la New York se prezenta concomitent pe scena a nu mai puțin de opt teatre !

Au urmat *Piratii din Penzance* (1879), o satiră la adresa armatei, *Patience* (1881), în care se critica modernismul abracadabrant al artei și literaturii, *Princess Ida* (1884), o caricatură a emancipării femeii.

Sullivan nu compunea decît dacă îl scutura din letargie Gilbert. Noroc că îi plăcea să fie scuturat din cînd în cînd, căci îndată se apuca de lucru. Lucra ușor și repede, îi ajungeau uneori doar două sătpămîni spre a compune muzica unei întregi operete. Muzica marelui succes *The Mikado*, operetă prezentată în 1885 la Teatrul Savoy, i-a dat totuși multă bătaie de cap. Truda i-a fost din plin răsplătită, odată ce la Londra și la New York ea s-a pre-

zentat de peste o mie două sute de ori. Au fost întreprinse cu ea, de către trupe anume constituite, turnee în cinci continente, încît în numai trei ani ea s-a prezentat de peste nouă mii de ori pe glob.

Subiectul ei era pe măsura vechiului romantism burghez, cu complicații sentimentale, ca totul să se sfîrșească cum nu se poate mai bine, iar finalul împăcării să prilejuiască un strălucit moment coral compozitorului.

Se pare că ideea acestei operete i-a venit lui Gilbert la vestea că, în curînd, va avea loc la Londra o mare expoziție japoneză, ocazie binevenită de a satiriza birocrația. Bătrînul cîrpaci Koko este numit de împărat gîde oficial în Titipu. Un cîntăreț ambulant se îndrăgostește de pupila călăului. Numai că acest cîntăreț nu este altul decît fiul mikadoului, fugit de acasă de teama părintelui supărat că tînărul prinț a avut o legătură trecătoare cu una din doamnele de onoare de la curte. Fiul neascultător este osîndit la moarte prin decapitare. Urmează o serie de peripeții hazoase, iar în cele din urmă, fiul rătăcitor este iertat și toți sînt fericiți.

Partitura a fost concepută de Sullivan cu o mînă de maestru. El a folosit cu multă măsură intonațiile exotice, păstrînd melodiile în cadrul receptivității urechii occidentale. Madrigalul „Lăsați-ne să cîntăm“ este o bijuterie muzicală, operă a unui artist cu multiple resurse. Numai criticilor vienezi muzica li s-a părut „prea serioasă“ pentru un libret de operetă, dînd exemplu stilul lui Offenbach, mai adecvat genului.

Mai grav a fost protestul ambasadorului nipon la Foreign Office împotriva caricaturizării pe scenă a veneratului împărat. Cu toate acestea, opereta *The Mikado* s-a scos de pe afiș abia în 1907, datorită unui protest diplomatic energic. Nu înainte ca, în 1896, să se prezinte

Scanned with OKEN Scanner

în cadrul unei mari festivități pentru a mia oară !

Opereta lui Sullivan și Gilbert — arată cei cărora le place să întocmească statistici — este cea mai des programată lucrare de teatrul muzical alături de *Văduva veselă* a lui Franz Lehár. Ca o încununare a acestui succes, *The Mikado* a fost montat, în sfîrșit, și la Tokio în 1948.

Cum s-a transformat colaborarea dintre Gilbert și Sullivan în animozitate, ba chiar în dușmănie ? Odată cu idealurile tinereții destrămate și cu beneficiile materiale sporite, Gilbert a prins să nutrească o gelozie crescîndă față de popularitatea lui Sullivan. La spectacole, ciulea tot mai des urechea ca să afle aprecieri la adresa textelor sale. Nu auzea însă decît exclamații de admirație după arii și cuplete. Cînd părăsea teatrul, le auzea fredonate de spectatorii pe deplin mulțumiți de muzică. Zadarnic avea prieteni în toate redacțiile, fiindcă laudele substanțiale erau destinate confratelui său compozitor. Oricît de plin ar fi fost de bani și onoruri, orgoliul nemăsurat nu-i dădea pace.

Odată cu trecerea anilor, au ieșit la iveală și nepotrivirile de caracter dintre cei doi colaboratori. Sullivan era om de lume, se complăcea în cea mai bună societate, nu precupețea nici o cheltuială spre a epata. Era elegant, causeur fermecător, un autentic dandy victorian, în timp ce Gilbert se închidea în sine, avînd o mîndrie răstălmăcită de anturaj. Cînd apoi Sullivan a fost înnobilat, fără ca atenția reginei să ajungă și la Gilbert, libretistul s-a întunecat de-a binelea. Compozitorul a fost totuși cel care a luat hotărîrea de a nu mai scrie operete. Cu toate acestea, *The Mikado* — dar prin ce chinuri ! — s-a ivit după această decizie „definitivă și irevocabilă“ a lui Sullivan.

In următorii zece ani, colaboarea dintre libre-

tist și compozitor a continuat din ce în ce mai greu. La fiecare nouă lucrare, Sullivan protesta cu indignare :

— Mă socotiți cumva o flașnetă, din care melodiile curg fără oprire ?

Curgeau, totuși, mereu alte lucrări din cuplul Gilbert și Sullivan. Succesul lui cel mai evident a fost opera *Ivanhoe* (1881).

Iată și bilanțul întocmit de Bernard Grun despre viața și activitatea trioului Gilbert-Sullivan-Carte : „Gilbert a lăsat familiei sale peste o sută de mii de lire sterline, Sullivan nici jumătate dintr-o sută de mii, în timp ce Carte de două ori cît Gilbert. Nici unul din cei trei creatori ai operetei engleze nu a fost un geniu. Offenbach l-a depășit pe Sullivan prin farmecul și grația muzicii sale, așa cum Strauss l-a depășit prin invenție melodică. Libretele lui Meilhac și Halévy au mai mult spirit decît ale lui Gilbert, iar cele de Zell și Genée mai multă substanță. În sfîrșit, vienezul Jauner a fost înzestrat cu mai multă previziune artistică decît D'Oyly Carte. Cu toate acestea, ei trei împreună constituie cea mai unitară, mai durabilă, mai talentată trinitate din istoria operetei".

Dintre continuatorii renumitului trio Gilbert-Sullivan-Carte, singur Sidney Jones (1869—1946) a reușit să se apropie de succesul primelor operete engleze, fără a-l nesocoti pe Edward German, compozitorul operetelor *Merry England* (1902), *Prințesa de Kensington* (1903) și *Tom Jones* (1907).

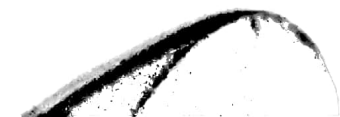
Sidney Jones a fost la început instrumentist și capelmaistru militar, a parcurs insula în lung și-n lat cu trupe ambulante, pînă cînd un scurt cuplet l-a făcut celebru. După două operete, el și-a dublat, în 1896, succesul cu opereta *Gheișa*. Celelalte vreo zece au ținut afișul, dar ajunge una singură spre a-i asigura compozitorului un loc de seamă în teatrul muzical englezesc.

Scanned with OKEN Scanner

Libretul operetei *Gheișa*, scris de Owen Hall și Harry Greenbank, relatează peripețiile gheișei Mimoza ,logodnica unui ofițer japonez. Ea este obiectul admirației și asalturilor unui ofițer american, precum și al clienților ceainăriei unde servește. Pînă și guvernatorul japonez al provinciei candidează la grațiile ei. Cum stăruințele nu dau rezultat, guvernatorul, scos din sărite, ordonă închiderea ceainăriei. Logodnica ofițerului american se travestește în gheișă și asistă la vînzarea, prin licitație, a adevăratelor gheișe. Mimoza e cumpărată de o bogătașă, în timp ce americanca mascată în gheișă devine ținta asalturilor guvernatorului. Travestită la rîndul ei într-o prezicătoare ambulantă, Mimoza o scapă pe americancă de guvernatorul tiran, măritîndu-se cu omul pe care îl iubește, iar ofițerul american o ia de soție pe logodnica temporar neglijată.

Sidhey Jones a aprofundat spiritul muzicii japoneze. Partitura lui transmite o puternică vibrație afectivă, formele mici ale teatrului muzical distractiv află o excelentă concretizare prin travaliul temeinic al compozitorului. Darurile sale multiple au fost apreciate de critici și gustate de publicul de pe mapamond, odată ce *Gheișa* s-a prezentat și se prezintă încă în multe teatre. Melodiile poetice, pline de viață, cu orchestrații bogate în culori, trăiesc în repertoriul anglosaxon și în afara scenei.

Tradiția inaugurată de Sullivan a fost continuată de compozitori mai puțin însemnați, ca Lionel Monckton (1861—1924) cu al său *Quacker Grill* (1910), avînd peste cinci sute de reprezentații la Londra ; Howard Talbot (1865—1928), Paul Rubens (1877—1917) cu *The Country Girl*, avînd peste șapte sute de reprezentații, ca și *Miss Hook van Holland*, un triumf al operetei engleze, odată ce singură *Văduva veselă* a mai avut în acea perioadă șapte sute de reprize la Londra.



Scanned with OKEN Scanner

Au urmat *The Maid of the Mountains* (1917) de Harold Fraser-Simpson, de astă dată cu 1352 de reprezentații, *Chu-Chu-Chow*, operetă cu subiect oriental de Frederic Norton, cu 2238 de reprezentații. Nu atît valoarea lor explică marele număr de spectacole, cît deprinderea publicului englez de a petrece o seară pe săptămînă la un teatru muzical sau la teatru în general.

Se ivise, ceea ce se cheamă pe malul Tamisei *the regular theatre-going* — frecventarea regulată a teatrului.

O surpriză, în acest secol, a constituit-o Noel Coward, actor, regizor, textier și, în cele din urmă, compozitor al operetei *Bitter Swee*, avînd ceva din grația operetei vieneze. A fost prezentată fără întrerupere de aproape șapte sute de ori, în ovațiile unor săli însuflețite.

Contemporan cu Noel Coward este Ivor Novello (1893—1951), de o rară invenție melodică în opereta sa *Glamourous Night*, prezentată în 1935 și avînd drept subiect o pitorească anecdotă din lumea țiganilor, la fel ca *Dancing Years* (1939), cu aproape o mie de reprezentații. Ultima operetă a lui Ivor Novello, *Kings Rhapsody*, a ținut afișul ani în șir, după ce înzestratul muzician se stinsese din viață.

Scanned with OKEN Scanner

SUCCESUL LUI FRANZ LEHAR

Cine să-l fi remarcat în mod deosebit pe tînărul capelmaistru al fanfarei regimentului de infanterie, care, cu ocazia jubileului din primăvara anului 1891 al lui Johann Strauss-fiul, i-a cîntat valsurile? Regele valsului nu bănuia, cînd a strîns mîna iscusitului dirijor, că are de-a face cu unul din cei mai talentați urmași ai săi, cu viitorul compozitor de operete Franz Lehár (1870—1948).

Deși născut la Komárom, Lehár e și slovac și ungur, părinții săi socotindu-se cînd nemți, cînd slovaci de la frontiera Boemiei și Moraviei.

Într-un imperiu cu atîtea naționalități, limbi și tradiții, Franz Lehár a fost contaminat cu cîte puțin din toate. A moștenit muzicalitatea tatălui său și meseria lui, devenind capelmaistru militar. A colindat, pînă la vîrsta de treizeci și doi de ani, prin numeroase garnizoane ale fostei monarhii, dirijînd fanfare și orchestre bine instruite, compunînd marșuri, valsuri și polci, visînd la o glorie ce i se părea prea himerică spre a putea fi atinsă. A dobîndit, oricum, în această activitate, o perfectă cunoaștere a instrumentației, stăpînirea amănuntelor muzicii distractive și de dans, o dată ce era obligat să cînte la balurile de garnizoană la Bratislava, Pesta, Praga, Viena, Saraievo. Totul i se părea plăcut și ușor — prea ușor chiar —, căci de la vîrsta de cinci ani cînta la vioară, clămpănea pe clapele pianului și

asista, încîntat, la repetițiile cu fanfara ale părintelui său capelmaistru.

Era elev de gimnaziu cînd a ascultat, copleșit de emoție, *Carmen* și *Lohengrin* la Opera din Budapesta. A urmat Conservatorul din Praga, unde a fost coleg cu Oskar Nedbal, Josef Suk și Vitezlav Novák, înfrumusețînd cu arabescurile închipuirii îndeletnicirea de compozitor, căreia era de astă dată hotărît să i se dedice. Cînd directorul conservatorului l-a prezentat lui Dvorak, spre a-i arăta cele două sonate de vioară ale tînărului student, marele compozitor i-a spus :

— Lasă-te de vioară, Lehár, și apucă-te de compoziție, o dată ce ești făcut pentru ea!

O editură din Leipzig i-a publicat ambițiosului tînăr cîteva valsuri și marșuri. Numai că părintele grijuliu încerca să-i abată gîndurile de la creație, povestindu-i întîmplări înfricoșătoare despre viața de lipsuri și griji a maeștrilor din trecut. Lehár a ajuns astfel violonist, și încă unul dintre cei mai buni, interpretînd cu măiestrie la examenul de absolvire *Concertul în re minor* de Max Bruch. După cîteva luni era prim-violonist în orchestra tatălui său, la același pupitru cu Leo Fall, compozitorul de mai tîrziu al operetei *Prințesa dolarilor*. Nu trecu nici un an cînd Lehár primi numirea de capelmaistru militar la Losoncz, în Ungaria, fiind cel mai tînăr dirijor din armata monarhiei austro-ungare.

Admirabil mobilat ca intelect și bine pregătit muzical, Franz Lehár era la vîrsta de douăzeci de ani un artist de multiple și strălucite resurse, în care palpita o sensibilitate autentică. A cîștigat curînd renumele meritat în rîndul capelmaiștrilor militari, îndeletnicire în care timp de doisprezece ani a dobîndit o experiență unică, întrecîndu-i în cunoștințe și talent pe cei mai mulți dintre contemporanii săi. Avea o energie aproape inepuizabilă, organiza concer-

te, instruia oratorii, dădea lecții de canto și vioară, prelucra piese clasice pentru fanfară și orchestră de salon, compunînd, pe lîngă nelipsitele marșuri, și valsuri, polci, galopuri, pe care le trimetea editurilor, fără mult succes deocamdată. În 1894 a fost promovat în fruntea capelei marinei austro-ungare de la Pola, post rîvnit de mulți capelmaiștri mai vîrstnici și mai cunoscuți decît el. O promovare meritată, odată ce ea se datora concursului cîștigat de Lehár într-o înfruntare cu alți o sută douăzeci și cinci de candidați.

La Pola, Franz Lehár a luat lecții de compoziție, nemulțumit cu cît știa, de la Antonio Smareglia, ba a aflat și primul său libretist în persoana lui Felix Falzári, care i-a furnizat textul la prima lucrare de teatru, opera *Kukuşka*. Era povestea unei perechi de îndrăgostiți lucrînd în minele de aur din Kara, unde așteaptă cîntecul cucului spre a le vesti primăvara, anotimp potrivit pentru evadare. Libretul avea toate ingredientele necesare ca să inspire un compozitor doritor de afirmare.

Kukuşka s-a prezentat în 1896 la Leipzig, trezind interesul criticilor și al publicului. Fiind însă prea puțin rentabilă pentru compozitor, el s-a întors la capela lui militară, de astă dată la Triest, apoi la Budapesta. Acolo a prezentat din nou *Kukuşka*, cu și mai mare succes, dar cu același rezultat material nemulțumitor.

Mutat, în sfîrșit, la Viena, Lehár și-a făcut renumele cu valsul *Gold und Silber (Aur și Argint)*, compus pentru sala de bal Sofia. Este, arată Bernard Grun, „gloriosul acord final al lungii evoluții a valsului începută cu *Invitația la dans* de Weber". Imaginile plastice se acumulau în cele șase secțiuni ale piesei, cu o frumoasă introducere și un final grandios, din care se desprindea clar caracterul „vienez" al muzicii; Franz Lehár a fost adoptat îndată de

vienezi între compozitorii locali de valsuri celebre.

Marşurile pe care le-a scris în următoarele luni au răsunat zilnic pe bulevardele, prin pieţele şi parcurile capitalei, în timp ce compozitorul era capelmaistru aplaudat al concertelor de promenadă. Nu s-a mulţumit cu atît, ci şi-a propus să reînnoiască opereta vieneză prin inventia sa melodică, scop în care porni în căutarea unui libertist. Opereta *Tinichigiul ambulant — Der Rastelbinder*, prezentată şi la Bucureşti de compania lui Constantin Grigoriu — cu libretul de Victor Léon — a fost montată abia după ce, la Theater an der Wien, Lehár cuceri publicul în 1902 cu *Femeile vieneze*. Opereta a ajuns curînd la Berlin şi Leipzig, unde s-a jucat cu titluri schimbate, ceea ce n-a dăunat în nici un fel farmecului muzicii. S-a înjghebat degrabă un nou trio — ca în cazul lui Sullivan, Gilbert şi Carte —, din Franz Lehár, Victor Léon şi Wilhelm Karczag ca impresar. El a fost cel ce i-a prezentat lui Lehár opereta *Femeile vieneze,* cu Girardi în distribuţie, şaizeci şi nouă de seri la rînd, în timp ce *Tinichigiul ambulant* s-a jucat la Carl-Theater de două sute douăzeci şi cinci de ori, fiind montat pe aproape toate marile scene de operetă de pe continent.

Der Göttergatte (Soţul divin, 1904) şi, în acelaşi an, *Der Juxheirat (Căsătorie din glumă)* nu s-au bucurat de succes, abia ajungînd la patruzeci de reprezentaţii. Lehár, înzestrat cu inteligenţă artistică deosebit de acută, şi-a dat seama de urgenta nevoie a unui libret pe măsura fanteziei sale. Libretul i l-au furnizat Victor Léon şi Leo Stein, după ce autorii îl propuseseră, fără succes, lui Richard Heuberger.

În vara anului 1905, la Bad Ischl, Lehár şi cei doi libretişti au terminat *Văduva veselă,* cel mai mare succes din cîte a cunoscut ope-

Scanned with OKEN Scanner

reta secolului nostru. Punerea ei în scenă a iscat nenumărate discuții, controverse, neînțelegeri și certuri, fiindcă autorii doreau decoruri fastuoase, costume scumpe, interpreții cei mai buni, o orchestră sporită și altele multe. În cele din urmă, cu Mizzi Günther și Louis Treumann în rolurile principale, premiera avu loc în seara de 30 decembrie 1905. Lehár, care nu spera decît vreo patruzeci sau cincizeci de reprezentații, a fost cel mai uluit asistînd la triumful fără pereche al operetei sale.

În centrul acțunii ei — subiectul a fost împrumutat din comedia „Atașatul de legație" a lui Meilhac — se află frumoasa văduvă Hanna Glavari, a cărei avere trebuie împiedicată să iasă din Pontevedro. În acest scop, ambasadorul la Paris al statului pontevedrin îl incită pe locotenentul Danillo Danilovici, atașat militar la ambasadă, s-o cucerească pe Hanna și să se însoare cu ea, asigurînd astfel rămînerea averii în țară. Dar Danillo se teme că Hanna, pe care o iubește mai de mult, ar putea să creadă că vrea s-o ia de soție doar pentru banii ei, încît abia cînd vesela și răpitoarea văduvă anunță că și-a pierdut averea, Danillo îi mărturisește dragostea sa și îi cere mîna. Bineînțeles, totul nu a fost decît un șirletic, iar cei doi își leagă destinele și vesela văduvă bogată acceptă fericită „jugul" căsătoriei.

Lehár, care se bucurase și pînă atunci de notorietate, a ajuns dintr-o dată celebru. Celebru și, totodată, bogat, fiindcă teatrele de pe continent, apoi cele din America s-au bătut ca să obțină drepturile de prezentare a *Văduvei vesele*. Ariile și cupletele „Și-atunci merg la Maxim", „Cîntecul Viliei", „Vino în micuțul pavilion" se întregesc într-un stil unitar. Expresia lui Lehár este personală, întreaga muzică are un ton orginal, de grație, finețe și poezie, o continuă efuziune de bună dispoziție și senină visare.

De la *Văduva veselă*, se spune la Viena, teatrul muzical are trei genuri : opera, opereta și... Lehár !

E greu de aflat o etichetă precisă pentru acest meastru, ale cărui melodii au fost preluate de flașnetari, căruia cei mai buni cîntăreți ai epocii au căutat să-i interpreteze operetele, orchestra lui sună ca a marilor compozitori de opere, pe valsurile scrise de el se poate dansa cu ușurință, în unele momente ai impresia că asculți un concert de promenadă, dar în toate melodia stăpînește, și grația învesmîntării ei instrumentale răpește.

— Ca tînăr compozitor — își explica Lehár în 1946 crezul artistic — mi-am dat seama că opereta nu mai e socotită artă, ci simplă distracție. Era greu să dai peste ceva mai stupid ca libretele de operetă. Am ajuns la concluzia că disprețul acesta este pricinuit de subiectele cu totul neverosimile, adeseori de-a dreptul hilare. Din personajele ce se agită pe scenă lipsește orice suflet. Am luat hotărîrea să schimb lucrurile și să zămislesc oameni vii. Oameni care iubesc și suferă, la fel ca noi. Toate acestea tălmăcite, se înțelege, prin muzică, pe limba operetei. În acest fel le-am pretins tot mai mult interpreților și orchestrei. Directorii, care își smulgeau părul, s-au decis să-mi boicoteze operetele numai pentru că nu aveau mijloacele artistice corespunzătoare spre a le pune în scenă cum se cuvine. În Germania, multe teatre muzicale prezentau alternativ opere și operete. Instrumentiștii cei mai buni puneau însă condiția de a nu fi obligați să cînte în operete. Încît, pentru reprezentațiile operetelor, teatrele nu mai dispuneau decît de orchestre reduse. Harpă nu prea exista. Eu însă le pretindeam din ce în ce mai mult orchestrelor. Dirijorii cereau deznădăjduiți adaosuri în orchestre la reprezentarea operetelor mele. Am declarat că harpa este absolut necesară și în

Scanned with OKEN Scanner

operetă. Toate acestea i-au scos din sărite pe directorii teatrelor, și nici pe placul criticilor n-au prea fost. În zadar însă, odată ce publicul îmi cunoștea numele și se pare că operetele mele îi încîntaseră pe mulți, așa că am ales subiecte din ce în ce mai îndrăznețe. Cînd l-am prezentat însă, în *Friederike*, pe Goethe într-o operetă, pînă și breasla s-a răsculat. Numai Richard Tauber și Käthe Dorsch mi-au luat apărarea cu întreaga lor autoritate, acceptînd să interpreteze rolurile principale... iar opereta asta a fost unul dintre cele mai mari succese ale mele. Au urmat *Țareviciul*, *Țara surîsului*, *Frasquita*, *Mazurca albastră*, un succes după altul. În sfîrșit, *Giuditta*, pe care o socotesc cea mai bună lucrare a mea, fiind prezentată pe scena Operei din Viena, cu Jarmila Novotna și Richard Tauber.

Scanned with OKEN Scanner

O CHINTESENȚĂ A TINEREȚII

I-a surprins pe cunoscători modul personal în care Franz Lehár trata orchestra, sporită adeseori pînă la un ansamblu simfonic. Nu s-a temut să apeleze la combinații instrumentale învățate de la Richard Strauss, Gustav Mahler și Claude Debussy. Viorile urcau pînă în registrul cel mai înalt, ca să coboare la sunetele clarinetului, acompaniate de chitare și tamburine, sau de glisandouri de harpă.

Era o nouă atitudine stilistică față de gen, o sporire evidentă a conținutului expresiv al muzicii de operetă.

Este de neînțeles cum oameni de teatru, cu destulă experiență și cu un larg orizont, nu și-au dat seama de perspectivele ce le deschidea *Văduva veselă*. Întîi s-au legat de titlu, căutînd să-l convingă pe compozitor și pe libretist că el nu este atractiv, deoarece nu spune nimănui nimic. Pe urmă au început să apară la repetiții corifeii operetei, care erau de părerea că „asta ne e muzică — Das ist keine Musik". În sfîrșit, Karczag — directorul teatrului an der Wien — a refuzat să cheltuiască bani pentru costume și decoruri noi, ba a redus și repetițiile de scenă cu orchestra la două sau trei. Certurile, imprecațiile, imputările reciproce se țineau lanț, încît ziarele au prins și ele de veste.

Scanned with OKEN Scanner

Atmosfera n-a fost de fel favorabilă premierei apropiate. Spre a-și salva prestigiul, pe care îl credea periclitat, Karczag le-a șoptit criticilor la ureche că muzica lui Lehár e lipsită de valoare, că eșecul fiind aproape sigur teatrul n-a prea făcut cheltuieli cu montarea, că speră să prezinte *Văduva veselă* vreo trei săptămîni, pînă la premiera unei operete mai reușite.

La repetiția generală, care nu s-a desfășurat fără vociferări, a asistat și Ludwig Karpath, unul din cei mai temuți cronicari teatrali ai Vienei. „După actul întîi — a povestit el în amintirile sale —, Karczag s-a așezat lîngă mine, întrebîndu-mă :

— Ce părere ai ?

— Părerea mea, i-am răspuns, este că sînteți cu toții niște cîrpaci, fiindcă din ceea ce am auzit pînă acum este vorba nu de un eșec, ci de un succes.

Karczag m-a privit nedumerit :

— Crezi cu adevărat ? Mă duc să-i spun lui Léon.

A dispărut între culise. Sînt și azi mîndru că nu m-am înșelat în pronosticul meu".

N-a trecut nici un an că teatrele din trei continente anunțau, fericite, prezentarea celui mai mare succes : *La Veuve Joyeuse, La Vedova Allegra, The Merry Widow, Viuda Alegra, Die lustige Witwe* și, firește, *Văduva veselă*, prezentată la 15 iunie 1906 de compania lirică Constantin Grigoriu la Parcul Oteteleșeanu. Lehár fusese în același an la București, unde dirijase opereta sa cîntată în limba germană. Un impresar venit de peste ocean a exclamat însuflețit :

— Opereta asta e un adevărat elixir, e însăși chintesența tinereții !

S-ar putea umple un întreg volum cu cronicile pline de entuziasm publicate în presa

mondială, poate și cu cele scrise numai la New York, unde *Văduva veselă* s-a jucat în stagiunea 1907—1908 de patru sute șaisprezece ori. Valsul din operetă a fost timp de peste un deceniu, sub titlul „The Merry Widow Waltz", cel mai des cîntat *hit* al epocii. Școala de compoziție americană, tînără încă și în plină dezvoltare, a avut ce să învețe de la Lehár, care folosea tehnicile compoziționale cele mai moderne spre a evidenția conținutul muzical. Rudolf Friml, de pildă, mărturisea că *Văduva veselă* „i-a pus imaginația în mișcare".

Iată de ce data de 30 decembrie 1905 rămîne încrustată cu litere de aur în istoria operetei vieneze — și mondiale — din acest secol.

Oamenii de teatru vienezi n-au uitat că timp de trei sau patru săptămîni după premiera absolută a *Văduvei vesele*, reprezentațiile aveau loc în săli care ar fi rămas goale fără biletele gratuite distribuite generos la toți cei ce erau cît de cît în măsură să ducă vestea farmecului operetei lui Franz Lehár. Ei răspîndeau prin cafenele, redacții și birouri știri despre opereta de mare originalitate, cu o muzică nouă, neauzită încă, plină de sugestivitate, care poartă în sunetele ei veselie și simțire. În curînd, casa de bilete a fost luată cu asalt și, doi ani încheiați, Theater an der Wien nu și-a mai spart capul cu aflarea unei alte lucrări de succes. După întocmitorii de statistici, *Văduva veselă* s-a prezentat într-un interval de cinci decenii de peste o sută de mii de ori pe tot globul, aducîndu-i compozitorului celebritatea mondială și o situație materială cum nu îndrăznise vreodată să viseze.

Opereta nu murise la Viena, căci în timp ce în 1874, anul *Liliacului* de Strauss, se prezentaseră acolo opt premiere, în anul *Văduvei vesele*

au avut loc nu mai puțin de cinsprezece, iar în anul 1909, anul *Contelui de Luxemburg* — treizeci și șase !

Vom vedea mai încolo că Franz Lehár a avut colegi de generație, în persoana lui Edmund Eysler, Leo Fall și Oscar Straus, răsăriți asemenea unor plante rare din aceeași grădină. Ei au folosit cu pricepere subtilitățile nuanțării, creînd operete de un ton remarcabil și cu subiecte mai legate de condițiile vieții sociale, avînd raporturi cu realitatea contemporană. fără să renunțe cu totul la prinți și conți, la arhiduci și marchize.

Scanned with OKEN Scanner

DE LA „CONTELE DE LUXEMBURG" LA „FRASQUITA"

Contele de Luxemburg, pe libretul de Alfred Maria Willner și Robert Bodanzky, s-a prezentat în 1909 la Theater an der Wien, trei luni mai tîrziu și pe scena Teatrului Modern din București de către compania lui Constantin Grigoriu. Prințul Bazilovici, îndrăgostit de sărbătorita cîntăreață de operă Angela Didier, n-o poate lua de soție din pricina deosebirii de castă. Caută așadar un aristocrat scăpătat, dispus contra plată s-o ia de nevastă pe artistă, de care apoi să divorțeze după scurt timp, iar prințul să încheie actul matrimonial cu o proaspătă baronesă sau contesă. Pentru suma de o jumătate de milion, René, conte de Luxemburg, se arată dispus s-o ducă pe Angela la altar. Prințul pune însă condiția ca René să n-o vadă pe mireasă, încît căsătoria se încheie cu un paravan între soți. Trei luni mai tîrziu, tinerii căsătoriți „de formă" se întîlnesc întîmplător la o serată. Contele și Angela vor rămîne împreună, iar prințul păcălit e descoperit de o veche admiratoare a lui, care nu-l lasă să-i scape.

Răzbat din partitură melodii ce aspiră la o nouă clasicitate, ritmuri sprintene, un sentiment de modernitate. Compozitorul s-a risipit în torentul unor arii, cuplete și dansuri concepute și orchestrate în numai trei săptămîni.

Scanned with OKEN Scanner

Invenție, culoare, atmosferă, noua operetă sporește renumele lui Franz Lehár.

A urmat, la alți doi ani, pe libretul aceloraşi autori, care şi l-au aliat pe Eugen Spero, opereta *Eva*, în noiembrie 1911, nu înainte ca în ianuarie 1910 să se prezinte tot la Theater an der Wien *Dragoste de țigan*, jucată în același an la București, de compania Grigoriu, la Parcul Oteteleşeanu.

Muzica se inspira de astă dată din cîntecele şi dansurile lăutărești maghiare, precum şi din folclorul românesc transilvănean. Eroii sînt Zorica şi țiganul Józsi, de asemenea Ionel Bolescu şi boierul Dragutin. Acțiunea se petrece aproape de rîul Cerna, în ale cărui sate riverane stăruie superstiția după care, înainte de măritiş, fetele trebuie să bea din apa rîului ca peste noapte să-şi viseze viitorul. Acest vis nocturn o scapă pe Zorica de unirea cu Józsi, pe care credea că-l iubeşte, ca să devină soția lui Ionel Bolescu.

Frumosul marş al țiganilor s-a cîntat ani în şir, poate chiar decenii, ca piesă de concert independentă, ansamblurile şi finalurile de act sînt lucrate cu un meşteşug desăvîrşit, personajele sînt caracterizate prin motive distincte, traducînd o virtuozitate rară, verva cerdaşurilor e savuroasă. Structura muzicii rămîne însă mai degrabă dramatică decît lirică, ariile „Zorica, Zorica, vino-napoi“ şi „Doar iubirea-ntinerește“ au fost bisate la fiecare reprezentație.

În *Eva* au apărut, la premiera bucureşteană după şase luni de la primul spectacol vienez, N. Leonard, V. Maximilian, Florica Cristoforeanu şi Maria Cinsky. Era povestea unei muncitoare, căreia fabricantul Octave Flaubert vrea să-i suceasică capul. Pînă la urmă se îndrăgostește însă de ea şi o cere în căsătorie. În al doilea act, unde fabricantul este pe cale de a abuza de tînăra lui angajată, colegii mun-

citori socotind-o în pericol sparg intrarea în palat și dau buzna la petrecerea lui Octave. Aceasta scapă numai datorită intervenției Evei. Muzica are calitățile proprii lui Lehár, adică melodie expresivă, ritmuri antrenante, efervescență în ansambluri. Marele vals din al doilea act a rămas unul din șlagărele compozitorului, cîntat și azi în toată lumea.

Au urmat *Soția ideală — Die ideale Gattin*, în 1913, apoi un an mai tîrziu, lipsita de noroc *În sîfrșit singuri — Endlich allein*, care, în pofida calităților ei, n-a apucat să-și ia zborul spre renumele meritat, din pricina izbucnirii războiului. Nici *Căutătorul în stele — Sterngucker*, prezentată în 1916, n-a avut o soartă mai fericită, ca abia în 1918, *Ciocîrlia — Wo die Lerche singt* să triumfe la Budapesta, sub bagheta compozitorului.

Acțiunea se petrece într-un sat din Banat, unde cîțiva pictori caută subiecte pentru viitoarele lor tablouri. Sándor, unul din ei, o alege model pe Iulișca. Pictorul se îndrăgostește de modelul său, care răspunde sentimentelor lui. Apare cîntăreața Vilma, spre a-și recuceri fostul curtezan, care nu este altul decît Sándor, ba se întoarce în sat și logodnicul Iulișcăi. Ea însă îl urmează pe pictor la Pesta, unde învață să se poarte și să se îmbrace ca o orășancă, dar se simte și pe mai departe stingheră în noul mediu, chinuită de dorul vieții simple de la țară, acolo „unde cîntă ciocîrlia". Sándor e premiat la salonul de toamnă, o uită îndată pe Iulișca și se întoarce la Vilma, vechea lui prietenă.

Partitura conține frumoase pasaje descriptive și contemplative creatoare de atmosferă, cîteva momente vădind structura folclorului maghiar.

Îndată după primul război mondial, într-o Austrie republicană și mult redusă ca teritoriu, dar cu același public iubitor de muzică, de dans, de operetă, Lehár și-a continuat activitatea

fără să oboselească, deși un timp n-a mai cunoscut succesele anterioare, în primul rînd datorită libretelor neizbutite. În 1920 a prezentat *Die blaue Mazur*, doi ani mai tîrziu *Frühling*, apoi — cu un succes de astă dată depășind hotarele țării — opereta cu subiect spaniol *Frasquita* și, în același an, *Haina galbenă*, care avea să fie prelucrată cinci ani mai tîrziu în *Țara surîsului*. Între ele, în 1925, pe scena teatrului Johann Strauss, *Paganini*, pe libretul de Paul Knepler și Béla Jenbach, avînd în rolul titular, la premiera berlineză, pe tenorul Richard Tauber, devenit colaborator permanent și prieten apropiat al compozitorului. Acesta a renunțat la cariera sa de prim-tenor al unor mari teatre de operă germane, spre a sluji cu vocea sa „de aur" și cu extraordinarul său talent scenic operetele lui Franz Lehár.

Scanned with OKEN Scanner

SPRE O NOUĂ OPERETĂ ?

Cu *Paganini* începe cea de-a doua etapă de mari succese a lui Lehár pe scenele mondiale. Era a douăzeci și cincea operetă a lui ilustrînd aspirația perfecționării continue. Motive și teme folclorice sau în ton popular se întrepătrund cu bogata invenție melodică a maestrului, aflat în pragul bătrîneții doar ca vîrstă biologică, nu și ca prospețime intelectuală. De-abia acum urmează *Țara surîsului*, *Țareviciul*, *Friederike*, *Frasquita* și *Giuditta* — „cîntecul de lebădă".

În această perioadă a vieții și activității sale, Lehár a fost preocupat de destinul operetei, căreia i-a și consacrat cîteva gînduri împărtășite unor ziariști :

— Am compus pînă azi douăzeci și nouă de operete, ceea ce înseamnă că am găsit douăzeci și nouă de librete destul de reușite ca să fiu inspirat de ele. Azi însă mă aflu într-o fundătură, fiindcă degeaba caut un libret potrivit. Cred că vina nu este a mea, odată ce simt că aș putea compune o muzică pe măsura spiritului contemporan. În ultimii zece ani, gustul publicului și chiar al compozitorilor a suferit modificări ce pretind înveșmîntarea muzicii într-un alt dichis. Asta ne silește să împrumutăm o altă nuanță ideilor noastre...

Lehár socotea că libretele noilor operete s-ar cuveni să oglindească lumea agitată, aflată într-o rapidă prefacere, a secolului XX, fără să renunțe la posibilitatea unei muzici inedite,

Scanned with OKEN Scanner

sincere, expresive și — bineînțeles — sentimentale.

— Sper să se ivească de undeva un tînăr autor — spunea el — care, inspirîndu-se din actualitate, să înțeleagă spiritul timpului și să-l toarne în cuvinte. Am impresia că trăim o perioadă de tranziție și că tonul muzicii cu adevărat noi se va ivi doar de acum înainte, cînd lumea are să-și afle în sfîrșit echilibrul. Abia atunci ne vom da seama ce schimbări s-au petrecut de la 1914 încoace.

N-a uitat să adauge că, în așteptarea „noutății", compozitorilor și autorilor nu le rămîne altceva de făcut decît „să retrăiască vremurile de altădată, să caute tot ce are vreo asemănare cu trecutul, așadar să afle trăsăturile de unire între azi și ieri. Remarc, plin de mulțumire, că publicul manifestă o oarecare nerăbdare față de vechea manieră operetistică, ceea ce înseamnă că nu va tolera prea mult timp conservatorismului în muzica genului".

Cam odată cu aceste gînduri ale lui Lehár s-a ivit opereta *Țara surîsului*, din prelucrarea integrală a operetei sale mai vechi *Jacheta galbenă*. În centrul acțiunii se află frumoasa Liza, fiică a unui feldmareșal, și prințul Su-Chong, ambasador, apoi prim-ministru al „țării surîsului". Liza răspunde dragostei ce i-o nutrește delicatul nobil oriental, pe care îl urmează în patria lui depărtată, cu toate că i s-a atras atenția că aparține unei lumi diferite. Diferența apare de îndată ce prințul, ajuns prim-ministru, e obligat de tradițiile țării sale să se însoare cu patru principese. Liza, jignită, vrea să se înapoieze în patria ei, dar e ținută prizonieră în palat de prințul cu care s-a căsătorit. Locotenentul Gustav, venit după Liza în țara surîsului, încearcă să-i ușureze evadarea, e împiedecat însă de ușile bine zăvorîte ale palatului. În cele din urmă, Liza înțelege că nu-l poate sili pe prinț să-și trădeze

propria patrie și deprinderile locale, astfel că renunță la el și, cu acordul celui ce i-a fost soț, părăsește pentru totdeauna frumoasa, dar neînțeleasa, pentru cei veniți din alte continente, Țară a surîsului.

Ludwig Herzer și Fritz Löhner au întocmit libretul după cel al lui Victor Léon. Premiera i-a revenit Berlinului, unde rolul prințului Su-Chong a fost interpretat de Richard Tauber, pe scena Teatrului Metropol, în octombrie 1929. Cinci ani mai tîrziu, Teatrul Alhambra prezenta la București opereta, care a triumfat și la noi, ca de altfel la premiera ei absolută.

Anevoie vom descoperi tonul „nou" de care Lehár vorbea, în cele împărtășite de el ziarelor vieneze și berlineze, în *Țara surîsului*, operetă romantică, bogată în rezonanțe sentimentale, cu fraze melodice pline de lirism, care au dobîndit circulație în lumea întreagă. Trezește admirație orchestrația de o măiestrie deosebită, conferind muzicii culorile evocatoare ale Orientului și puterea de a contura trăsăturile caracteristice ale eroilor. Ceea ce îl situează pe Lehár pe o scară superioară celor mai mulți dintre predecesorii săi pe tărîmul operetei este intensitatea expresiei muzicii sale. Apare în ea o nouă dimensiune, prea puțin folosită în opereta secolului trecut, anume dimensiunea dinamicii psihice, odată cu autenticitatea și puterea de convingere. Avalanșa de arii, duete, ritmuri de dans, ansambluri sporesc coeficientul de emoționare, încît înțelegem fără dificultate succesul repurtat de *Țara surîsului*.

Succesul acesta Lehár l-a împărțit cu interpretul principalului rol masculin, tenorul Richard Tauber. În rîndul marilor voci ale deceniului al treilea — Piccaver, Slezak, Gigli, Fleta, Lauri-Volpi —, Tauber pare să fi fost sinteza tenorului ideal de operetă. Și nu doar de operetă, deoarece era de mult timp

Scanned with OKEN Scanner

sărbătorit în operele cîntate cu strălucire vocală și cu o puternică trăire scenică. Cultura, siguranța, pasiunea, frumusețea timbrului, intuiția artistică se contopeau într-o personalitate aproape fără egal la timpul său, încît a fost cu îndreptățire cîntărețul răsfățat al generației sale. Văzuse lumina zilei în 1890 la Linz, din părinți actori, s-a pregătit pentru cariera de dirijor, acumulînd experiență și cunoștințe ce aveau să-i folosească mai tîrziu. La vîrsta de optsprezece ani era corepetitor într-un teatru german, unde s-a transformat, printr-o întîmplare, în tenor. În ajunul unei reprezentații cu *Flautul fermecat,* interpretul lui Tamino s-a îmbolnăvit subit, iar Tauber s-a oferit să-l înlocuiască. În sală se afla directorul Operei din Dresda, care l-a angajat în aceeași seară și l-a luat cu el în calitate de *primo tenore* al unuia din teatrele lirice renumite în Germania. De la Verdi și Puccini, la Mozart și Wagner, de la compozitorii francezi la veriștii italieni, el s-a risipit cu o dăruire prețuită de colegi și public în tot ce cînta.

Din 1924, cînd a fost „descoperit" de Lehár, Richard Tauber a renunțat o dată pentru totdeauna la operă, spre a cînta doar în operete. Compozitorul s-a împrietenit curînd cu principalul său interpret, deoarece aveau amîndoi aceleași idei despre muzică și teatru, deși se deosebeau în stilul vieții pe care o duceau, căci în timp ce Lehár era disciplinat, măsurat, economom, pedant chiar, Tauber se complăcea în atmosfera boemă a perioadei interbelice.

Pe scenă, Richard Tauber a fost un miracol al muzicii. Avea în glas o dulceață care fermeca ascultătorii, o fluență și ușurință a emisiei prin care învingea orice problemă tehnică

Scanned with OKEN Scanner

a cîntului. Cei ce l-au auzit au comparat vocea lui cu aceea a tenorului român Ion Dacian, din perioada prezenței lui pe scena Teatrului Alhambra din București.

Fără Richard Tauber ar fi greu de imaginat succesul operetelor *Paganini, Țareviciul, Țara Surîsului* și *Giuditta*, deși ele au triumfat pretutindeni și fără el. Criticii le-au menționat însă timp îndelungat ca „operetele lui Tauber", căci tenorul acesta cu calități atît de rare a jucat un rol decisiv în impunerea lor atenției generale. Datorită lui a putut Lehár să dea frîu liber fanteziei sale, să creeze în ultimele lui operete roluri de tenor pentru voci mari — „de operă" —, ceea ce le-a și îngreunat programarea în teatrele de pe glob, căci nu prea sînt multe asemenea voci în operetă. O operetă din care elementele burlești au dispărut aproape cu desăvîrșire, ceea ce în opereta secolului trecut era de neconceput. Iată de ce s-a încumetat Lehár să aducă pe scena muzicală figura lui Goethe în ***Friederike***, prezentată în 1928 la Berlin, unde, la data aceea, operetele lui erau jucate concomitent în opt sau nouă teatre.

Libretul lui Ludwig Herzer și Fritz Löhner evocă perioada de studenție a lui Goethe la Strassbourg și idila lui cu Friederike fiica pastorului din Sesenheim. Idila abia înfiripată se încheie prin renunțarea fetei la dragostea tînărului pe care, la curtea din Weimar, îl așteaptă o strălucită afirmare. Richard Tauber și Käthe Dorsch au interpretat rolurile principale, dar prezentarea operetei a fost însoțită de episoade supărătoare. Numeroși critici și chiar voci din public au protestat împotriva lipsei de „respect" față de marele poet german „degradat" la un erou de operetă ! În cele din

Scanned with OKEN Scanner

urmă, Tauber și Käthe Dorsch au dezarmat împotrivirile și criticile.

Compozitorul era convins că dăruise publicului cea mai bună dintre lucrările sale, așa cum avea să creadă și despre ultima sa operetă, *Giuditta*, a cărei premieră a avut loc la Opera de Stat din Viena, în seara de 20 ianuarie 1934, într-o fastuoasă montare, cu Jarmila Novotna și Richard Tauber în rolurile principale.

— Este cea mai matură lucrare a mea — declara Lehár. Nici nu știu dacă e operă sau operetă, fiindcă de la *Paganini, Friederike* și *Țara surîsului* nu mă mai preocupă problema genurilor. Mă exprim într-un stil muzical pe măsura inspirației mele.

Oricum, biletele pentru premieră s-au vîndut la prețuri ridicate cu săptămîni înainte de eveniment. Giuditta este soția plictisită de viața monotonă a unui blajin burghez dintr-un orășel italian. Pînă cînd tînărul ofițer Ottavio o ia cu el în Africa, unde trăiesc într-o fericire deplină. Însă fericirea lor ia curînd sfîrșit, fiindcă unitatea lui Ottavio primește ordin de marș într-o altă garnizoană, unde femeile nu-și pot urma perechea. Giuditta se aruncă în vîrtejul vieții și ajunge primadona localului de petrecere Alcazar dintr-un oraș african. Acolo o regăsește Ottavio, care a renunțat la gloria armelor, spre a-și putea urma iubita ajunsă vedetă de varieteu, iar el se face pianist de bar. Între timp, dragostea lor s-a stins. În locul finalurilor triumfale din opereta clasică, *Giuditta* se încheie astfel cu un acord trist : Giuditta și-a găsit un nou cavaler, iar Ottavio se consolează mîngîind tastele pianului din bar.

În timp ce multe operete au fost înghițite de valul veșnic în mișcare al modelor, cîteva din cele compuse de Franz Lehár, cu specificitatea lor melodică netă, au rămas vii și apre-

Scanned with OKEN Scanner

ciate în contextul unor noi modalități de teatru muzical, diversificat și îmbogățit prin subiecte dramatice de o mai înaltă ținută artistică *.

Franz Lehár s-a stins în 1946, la vîrsta de șaptezeci și opt de ani, în plină glorie, regretat pe tot mapamondul.

* Dată fiind importanța lui Franz Lehár pentru opereta secolului XX, înșirăm titlurile originale ale lucrărilor, cu anul și locul prezentării lor în premieră absolută: *Wiener Frauen*, Theater an der Wien, 1902. *Der Rastenbinder*, Karl Theater, Viena, 1902. *Der Göttergatte*, Karl Theater, Viena, 1904. *Die lustige Witwe*, Theater an der Wien, 1904. *Die Juxheirat*, Theater an der Wien, 1905. *Peter und Paul reisen ins Schlaraffenland* (operetă pentru copii), Theater an der Wien, 1905. *Der Mann mit drei Frauen*, Theater an der Wien, 1909. *Der Fürstenkind*, Johann Strauss Theater, Viena, 1909. *Der Graf von Luxemburg*, Theater an der Wien, 1909. *Zigeunerliebe*, Karl Theater, Viena, 1910. *Rosenstock und Edelweiss*, Hölle, Viena, 1910. — *Eva*, Theater an der Wien, 1911. *Die Spieluhr* (comedie muzicală ?) Hölle, Viena, 1912. *Die ideale Gattin*, Theater an der Wien, 1913. *Endlich allein*. Theater an der Wien, 1914. — *Der Sterngucker*, Theater an der Josefsttadt, Viena, 1916. *Wo die Lerche singt*, Theater an der Wien, 1918. *Die blaue Mazur*, Theater an der Wien, 1922. *Die Tangokönigin*, Apollo Theater, Viena, 1921. *Frühling*, operetă într-un act, Hölle, Viena, 1922. *Frasquita*, Theater an der Wien, 1922. *La danza delle Libelule (Libellentanz)*, Milano, 1922. *Die gelbe Jacke*, Theater an der Wien, 1923. *Clo-Clo*, Bürgertheater, Viena, 1924. *Paganini*, Johann Strauss Theater, Viena, 1925. *Gigolette*, Teatro Lirico, Milano, 1926. *Der Zarewitsch*, Deutsches Künstlerhaus, Berlin, 1927. *Friederike*, Metropol Theater, Berlin, 1928. *Das Land des Lächelns*, Metropol Theater, Berlin, 1929. *Schön ist die Welt*, Theater an der Wien, 1928. *Giuditta*, Staatsoper, Viena, 1924.

Scanned with OKEN Scanner

La fel ca Franz Lehár, Leo Fall (1870—1925) era fiul unui capelmaistru militar într-un oraș din răsăritul imperiului, unde valsurile pe care le dirija la balurile protipendadei corespundeau unei civilizații de tip burghez conștientă de sine însăși. Ușurința și siguranța cu care tînărul și-a însușit cunoștințele muzicale indispensabile viitorului compozitor apar în lucrările sale de teatru, între care trei opere și vreo două duzini de operete. Dacă n-am cunoaște superficialitatea și, de atîtea ori, lipsa unui real talent dramatic ale libretiștilor, am explica anevoie de ce operete ca *Die geschiedene Frau* (1908), *Die Rose von Stambul* (1916) și *Madame Pompadour* (1922) au dispărut din repertoriul teatrelor muzicale. Ele păcătuiau cel mult printr-o abundență de melodii frumoase, dar au sucombat datorită facilității subiectelor. Arta libretului de operetă este migăloasă, semănînd cu a ceasornicarului obsedat de claritate și preciziune. Or, autorii operetelor de la începutul veacului aveau veleități grandioase, pe care le schițau însă neglijent, fără stăpînirea tehnicii genului.

Pianist de teatru și cabaret, austriacul Leo Fall a cucerit de tînăr Berlinul cu cîteva cuplete ale sale, concepute cu luciditate artistică. Succesul, oricît de mare — ba chiar bănos — nu l-a mulțumit pe ambițiosul compozitor. El ascundea în sertarul său lieduri, piese simfo-

nice și opere, cărora le încredințase toate speranțele. Ele nu i-au fost în întregime dezmințite, odată ce două opere i s-au prezentat la Hamburg și Mannheim, dar n-au rămas decît scurt timp pe afiș, deși erau concepute cu o siguranță ce nu s-a dezmințit nici în creația lui de operetă.

Prima operetă a lui, *Rebelul — Der Rebell*, a căzut la Viena, în 1905, din cauza textului, a unor eroi fără o fizionomie morală, a dialogurilor urzite pe schemele comode ale operetelor din veacul trecut. Fantoșele descărnate ale libretiștilor s-au menținut pe scenă cinci seri — și asta mulțumită doar muzicii, gustată de cunoscători în toate nuanțele ei. La ultima reprezentație, care era să se înece, la fel ca primele patru, într-un vacarm de fluierături și huiduieli adresate libretiștilor Bernauer și Welisch Victor Léon, aflat în sală, a prins să vocifereze „Bravo, Leo Fall ! Bravo muzica", ceea ce a dezlănțuit aplauze puternice pentru compozitor.

Léon n-a fost singurul om de teatru care și-a dat seama de talentul nenorocosului muzician. Karczag i-a cumpărat opereta eșuată cu douăsprezece mii de guldeni și i-a asigurat astfel libertatea de a compune, încît în 1912 și-a prezentat *Rebelul*, refăcut cu un spirit autocritic necruțător, sub titlul *Der liebe Augustin*.

„Cînd au răsunat melodiile fermecătoare ale lui Augustin — și-a amintit un martor — publicul a înțeles că își aflase cîntecele. În curînd ele au fost preluate de orchestre și gramofoane, de fanfarele militare și lăutari, iar editorul operetei vîndu un milion de exemplare din reducația pentru pian".

La data aceea, Leo Fall era cunoscut îndeosebi datorită operetei *Țăranul vesel — Der fidele Bauer*, prezentată în 1907, prin eforturile lui Victor Léon, autorul libretului, la Mann-

Scanned with OKEN Scanner

heim. Dozarea acțiunii — un sătean care se străduie să facă din fiul său preot, dar acesta ajunge medic la Viena —, organizarea scenelor, replicile simple, incisive, de un haz natural, atmosfera sentimentală echilibrată, apoi melodiile generoase explică succesul care întrecu toate așteptările. O agenție teatrală i-a cumpărat compozitorului drepturile de prezentare a operetei pe continent pentru treizeci de mii de mărci. Deși Leo Fall nu cunoscuse niciodată lipsurile, importanța sumei l-a surprins în așa măsură, încît a exclamat uimit :

— Păi, bani așa de mulți nici nu există !

Cîteva luni mai tîrziu, la Theater an der Wien, Leo Fall cuceri cu *Prințesa dolarilor*, pe libretul de Willner și Grünbaum, celebritate

LEO FALL

locală și, peste puțin, toate scenele de pe glob. Compozitorul demonstra din plin intuiția lucidă a melodiei moderne, zugrăvirea pregnantă

a caracterelor și situațiilor, stilul simplu și eficace al orchestrației, sobrietatea în expresie.

Prințesa dolarilor este Alice, fiica milionarului american John Couder, care se va mărita cu un fost angajat al tatălui ei, Fredy, îmbogățit și el de pe urma unor afaceri norocoase. Hazul e stîrnit de snobismul părintelui putred de bogat, care ține cu orice preț să aibă în serviciul gospodăriei sale nobili europeni scăpătați și emigrați în Statele Unite, odată cu un ginere aristocrat. Ghimpele satirei e îndreptat aici în două direcții : orgoliul bogătașilor și spiritul de compromis al vechii nobilimi de sînge decăzute. Nu este vorba, bineînțeles, de un libret excelent, ci doar de cîteva figuri și situații menite a da prilej muzicii să-și etaleze calitățile pe scenă și în orchestră.

Ceea ce Leo Fall a izbutit a fost redarea într-un ritm de o deosebită sugestie a stării sufletești dinamice proprie americanilor, fără să apeleze la jazz și la efectele lui, ci cu mijloacele clasice ale operetei europene.

La fel ca *Prințesa dolarilor*, o altă operetă de Leo Fall, *Madame Pompadour*, a cucerit scenele mondiale. Era povestea unui pitoresc episod din viața aventuroasă a amantei lui Ludovic XV, care scapă din palatul sever supravegheat și se afundă într-o speluncă pariziană, unde se leagă de un tînăr ofițer. Nu știe că acesta este contele D'Estrades, venit la Paris incognito spre a se amuza. Madame Pompadour e urmărită de Maurepas, ministrul poliției, care vrea s-o prindă în flagrant pe amanta regală, dar favorita îl trage pe sfoară, obligîndu-l să-l aresteze pe tînărul îndrăgit de ea. El e înrolat în garda personală a regelui, care îl descoperă chiar în budoarul doamnei Pompadour. După o mulțime de încurcături comice, favorita îl eliberează pe ofițer, ca să-și afle o nouă victimă în rîndurile ofițerilor din gardă.

Că atmosfera muzicală nu e de autenticitate

Scanned with OKEN Scanner

pariziană, ci de stil autentic vienez, amănuntul acesta n-a dăunat succesului mondial al operetei. Publicul a simțit, de la primele măsuri, că eroii au o stare civilă fără surprize și că ea este cea austriacă. Concluzie foarte firească pentru un compozitor crescut și format în mediul muzical al Vienei !

Miile de reprezentații ale acestor două operete ale lui Leo Fall, la care s-a adăugat *Trandafirul din Stambul* (1916), erau nu numai semnul unor valori artistice sigure — este vorba în primul rînd de partitura muzicală — ci și indiciul triumfului evident al genului.

Spre a se deosebi de glorioșii Strauss vienezi, cu care nu avea nici o înrudire, Oscar Straus (1870-1954) își scria numele cu un singur *s*. Ceea ce nu l-a împiedicat să fie doldora de cele mai insinuante melodii, pe care orașul natal, Viena, i le-a inspirat. Era fiul unui negustor, dar criteriile și gusturile evaluării lumii le-a deprins de-a lungul unor serioase studii muzicale, încheiate la Berlin cu Max Bruch.

Dirijor de un talent rafinat, Oscar Straus avea de timpuriu preferințe, și activitatea desfășurată în teatrele din Brno, Hamburg, Mainz și Berlin a dus la o netăgăduită ridicare a calității producțiilor. La Berlin a fost atras de cabaret, devenind colaboratorul muzical al unui autor de satire, Erich von Wolzogen. La pianul cabaretului din centrul Berlinului îi propune un scriitor amator libretul pentru o parodie wagneriană. Oscar Straus era, după un an petrecut în spelunca artistică din Alexander Platz, celebru în toată Germania, datorită cupletelor și cîntecelor sale. Cei ce le fredonau pretutindeni nu bănuiau că autorul lor era unul dintre acei puțini compozitori ai tinerei generații care urmăresc un ideal artistic. *Voioșii Nibelungi — Die lustige Nibelungen* (1904) s-a prezentat la Viena cu mijloace scenice și

Scanned with OKEN Scanner

interpreți de talie. Era o parodie viu aplaudată, dar ziarele l-au condamnat pe compozitor pentru „atentatul ireverențios" comis la adresa grandioasei arte a lui Richard Wagner. Criticii l-au comparat îndată cu Offenbach, ca să

OSCAR ȘTRAUS

adauge însă că nu ajunge să-l prezinți pe scenă pe Siegfried cu monoclu în orbită, ci ți se mai cere și geniu satiric, instinctul parodiei spre a putea fi la înălțimea ilustrului predecesor.

O a doua și a treia operetă satirică înregistrează eșecuri asemănătoare, pînă cînd Oscar Straus înțelege că îi lipsește cu desăvîrșire înclinația spre caricatură și satiră, că în loc de a fi ironist ar face mai bine să apese pe pedala sentimentală. Și-a aflat astfel tonul specific, expresia ce-i indica timbrul personal în

Scanned with OKEN Scanner

Farmecul unui vals — *Ein Walzertraum*, libretul de F. Dörmann și Leopold Jacobson, după o nuvelă de Hans Müller. Premiera avu loc la Viena, la 2 martie 1907, cu un succes uriaș. Nu avea să treacă nici un an cînd opereta lui Oscar Straus se prezenta în aproape o sută de teatre de pe continent. Muzica era de o cursivitate răpitoare, cu o precisă dozare a veseliei și melancoliei : prin excelență romantic, compozitorul își descoprise în sfîrșit tonul personal.

Eroii sînt Elena, moștenitoarea tronului unui prinicipat german, și locotenentul Niki, cu care prințesa se mărită spre a asigura dinastiei moștenitori regali. Niki, care e vienez, se plictisește teribil în atmosfera protocolară a curții princiare, așa că e fericit să evadeze în parcul public, unde cîntă o capelă de femei din Viena. Descoperit de prințesă în escapadele lui, Niki îi mărturisește soției sale că nu dorul de aventură l-a mînat spre fermecătoarele vieneze muzicante, ci nostalgia după orașul tinereții sale. La care, prințesa îi instalează în palat un apartament vienez, îi angajează un valet de la Viena și îl leagă astfel definitiv de ea.

Subiectul i-a prilejuit compozitorului o reușită evocare a muzicii vieneze. Din valsurile operetei se degajă un alean nostalgic, iar din ritmurile sprintene, un farmec idilic. Nu există nici un efort, nici o notă nelalocul ei în partitura operetei socotite în fruntea succeselor mondiale furnizate de Viena și de compozitorii ei în primele decenii ale secolului XX.

— Scriind *Farmecul unui vals* — spunea Oscar Straus la bătrînețe — îmi pusesem în gînd să concurez, ba chiar să depășesc recordul *Văduvei vesele*.

Nu l-a depășit, firește, dar nici nu a rămas mult în urma lui. Căci *Farmecul unui vals*, spun cunoscătorii, este o imagine fidelă a epocii sale, așa cum *Nunta lui Figaro* de Mozart

Scanned with OKEN Scanner

a fost oglinda perioadei revoluției franceze, *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* de Wagner, a opulentei și satisfăcutei burghezii germane, *Frumoasa Elena* de Offenbach, a domniei lui Napoleon III, *Mikadoul* de Sullivan, a Angliei victoriene, iar *Liliacul* de Johann Strauss-fiul, a Vienei imperiale.

Se spune că odată cu prezentarea operetei *Farmecul unui vals,* ar începe declinul monarhiei austro-ungare, într-o atmosferă de apus de soare. Încă o dată, înainte ca totul să fie înghițit de timpul care nu iartă pe nimeni și nimic, înflorește la Viena ceremonialul și eticheta dictate de curte, petrecerile populare din Prater și din grădinile de vară, parada aristocraților și a ofițerilor plecați să vîneze grațioasele *bakfisch* ale suburbiilor. Oare cui să-i pese că la masa unei cafenele vieneze citește zi de zi ziarele un emigrant rus, cu numele de Lenin? Cine să se sinchisească de trădarea unui colonel de stat major al armatei imperiale, care vînduse planul de mobilizare unei mari puteri străine? Și cine să dea importanță agitației naționalităților din monarhie, care își cereau, cu tot mai stăruitoare nerăbdare, libertatea? Lumea nu se agita încă vizibil, dar pentru cine știa să interpreteze fenomenele, concluziile se impuneau de la sine.

Opereta lui Oscar Straus a fost un fel de „apoteoză a spiritului vienez", aveau să constate criticii. Valsurile ei sînt de o mlădiere și dulceață extraordinare, partitura, concepută cu o rară măiestrie, este străbătută de scăpările ironiei, de arabescurile hazului, de o sentimentalitate aleasă. Premiera ei la Carl-Theater a coincis cu cea de-a treia sută reprezentație a *Văduvei vesele* la Theater an der Wien. Peste trei sau patru ani, opereta lui Oscar Straus făcu la Viena seria de o mie de reprezentații, iar cei ce îi ascultă melodiile — spune un cronicar — „iubesc și mai adînc Viena".

Scanned with OKEN Scanner

— Dacă ați putea retrăi clipele vieții trecute, pe care din ele ați alege-o ? — a fost întrebat Oscar Straus de un reporter american.

— Premiera operetei mele *Farmecul unui vals* — a răspuns compozitorul fără a sta pe gînduri. Niciodată pînă atunci și nici după aceea nu mi s-a părut văzduhul mai plin de cîntul violinelor și n-am fost mai fericit, mai sigur de mine.

Au urmat *Bravul soldat — Der tapfere Soldat*, Viena, 1908, după piesa lui Bernard Shaw „Soldatul de ciocolată" ; *Little Mary*, Paris, *1909 ; Didi*, Viena, 1909 ; *Der tapfere Cassian*, Leipzig, 1909 ; *Das Tal der Liebe*, Berlin, 1909 ; *Venus in Grünen*, Viena, 1910 ; *Mein junger Heer*, Viena, 1910 ; *Die kleine Freundin*, Viena, 1911 ; *Liebe und Lachen*, Londra, 1913 ; *Rund um die Liebe*, Viena, 1914 ; *Die schöne Unbekante*, Viena, 1915 ; *Eine Ballnacht*, Viena, 1918 ; *Der letzte Walzer*, Berlin, 1920 ; *Tanz und die Liebe*, Viena, 1923 ; *Die törichte Jungfrau*, Viena, 1924 ; *Liebelei*, Viena, 1934 ; *Das Walzerparadies*, Viena, 1935 ; *Drei Walzer*, Viena, 1936 ; *Der erster Walzer*, Viena, 1950 ; *Bozena*, Viena, 1952.

Oscar Straus a compus mult și a compus bine, chiar dacă ultimele lui operete au fost mai puțin spontane, căzînd într-un soi de melancolie și, din punct de vedere componistic, în preocuparea pentru amănuntul ornamental al orchestrației. Compozitorul și-a acordat pînă la urmă strunele într-un suflu larg, dar simțirea lui s-a menținut într-o zonă potolită, în tonalitatea dulceagă a Vienei. El a mai apucat să admire vigoarea și prospețimea muzicalului american, supraviețuindu-i cu șase ani lui Lehár, cu care era născut în același an.

Creația lui Oscar Straus rămîne vie în repertoriul operetei vieneze, îndeosebi prin forța

Scanned with OKEN Scanner

poetică a muzicii, verigă în continuitatea istorică a genului.

Edmund Eysler (1874—1953) era vienez, crescuse în suburbia Ottakring, a avut o primă copilărie de belşug în casa părintelui său, om de afaceri, care dădu însă faliment. Au început lipsurile şi pelerinajul dintr-o casă în alta pentru familia fără mijloace, dar mama grijulie a izbutit să salveze pianina, pe care Eysler şi-a început iniţierea muzicală. La vîrsta de cincisprezece ani s-a împrietenit cu Leo Fall, ceva mai mare ca el, şi împreună, într-o fericită colaborare, descoperiră universul sunetelor. Au urmat împreună studii de conservator, au făcut împreună muzică de cameră, pînă cînd s-au apucat împreună de compoziţie.

Eysler scria mici piese pentru pian, muzică de cameră, o operă şi un balet, dar pîinea şi-o cîştiga dînd lecţii de pian, făcînd orchestraţii şi aranjamente. Ignaz Schnitzer, libretistul *Voievodului ţiganilor* de Johann Strauss, i-a oferit libretul unei opere, *Der Hexenspiegel*, care nu s-a prezentat niciodată. Compozitorul a salvat din ea cîteva fragmente pentru opereta sa *Bruder Straubinger*, montată în 1903 de Theater an der Wien, cu un succes nesperat. Succesul acesta l-a făcut celebru pe Eysler în patrie, consacrîndu-l printre maeştrii operetei vieneze. Sînt pagini antologice o mulţime în partitura acestei operete, arii cu elevări lirice, care i-au garantat durata în repertorii. Compozitorul a avut parte de colaborarea lui Alexander Girardi, interpretul rolului titular, care, cu familiaritatea sa sentimentală, a impus publicului savuroasa invenţie a unui compozitor vienez.

Straubinger, vagabondul din operetă, soseşte în oraşul prinţului Filip, unde adoarme la o margine de drum. Bonifaciu, haimana fără căpătîi, îi fură actele din traistă în timpul somnului şi se tocmeşte, cu ajutorul lor, gră-

Scanned with OKEN Scanner

dinar al prințului. La deșteptare, Straubinger constată că nu are alt document asupra lui decît ordinul de lăsare la vatră al bunicului său mort de mult. Unui comediant de bîlci îi vine ideea de a-l masca pe vagabond într-un moșneag de o sută și paisprezece ani, arătîndu-l în ghereta sa ca pe o minune. În aceeași gheretă este arătată și sălbatica Oculi, o fetișcană devenită partenera miraculosului moșneag. Lumea se lasă lesne păcălită de aparențe, ba pînă și prințul domnitor îi dăruie lui Straubinger — cel mai vîrstnic ostaș al armatei sale — o pensie de o mie de taleri, iar pe Oculi o decorează pentru grija purtată „viteazului veteran". De îndată ce prințul începe să-i dea tîrcoale frumoasei Oculi, prințesa o mărită degrabă cu Bonifaciu, noul grădinar al palatului. Acesta folosește însă actele lui Straubinger, încît Oculi devine de fapt soția „moșneagului". Prințul se întoarce la soția sa, iar Straubinger își redobîndește adevărata înfățișare și identitate, trăind fericit alături de Oculi.

Cu asemenea povești naive se lăsa încîntat publicul vienez — și nu doar el ! — în ajunul cataclismului ce se pregătea în cabinetele imperiale și în fabricile de armament ale marilor puteri.

Scanned with OKEN Scanner

OPERETA LA BERLIN

La sfîrșitul secolului trecut erau la Berlin 232 de statui și monumente, dar numai trei sau patru compozitori de operetă. De fapt, doar unul din ei scria cu adevărat operete, ceilalți cheltuindu-și talentul, atît cît era, cu poze, reviste, comedii muzicale, scheciuri de music-hall. Singurul compozitor de operetă era, deocamdată, Paul Lincke (1866—1946), fagotist în orchestra teatrului Central, mai tîrziu dirijor și colaborator al altor cîtorva teatre muzicale berlineze.

Abia la marele teatru Apollo — prima scenă de varietăți a capitalei — și-a cîștigat Lincke renumele. Și nu atît prin talentul care nu-i lipsea, cît datorită unei impecabile ținute de dandy prusac: frac pe talie, mănuși albe de glacé, joben înalt și mustăți agresive. Aplauzele sălii îi însoțeau aparițiile la pupitru și finalurile de spectacol. Mulțimea fascinată îi urmărea fiecare gest, fiind un spectacol el însuși, pe lîngă cel ce se desfășura pe scenă. Împărtășea bucuria simplă a muzicii cu grația calculată a unui capelmaistru în a cărui mînă instrumentele capătă o deosebită sonoritate, alămurile strălucesc, iar zeița cîntecului coboară pentru o clipă printre muritori.

Așa ni-l descriu pe Paul Lincke cronicarii din Berlinul care, de pe atunci, se pregătea să cucerească jumătate din lume, sfărîmînd „tirania imperiilor ce îi înăbușeau elanul". Înzestrat

cu simțul parodiei, el compunea piese melodioase. Berlinezii au cîntat ani în șir cupletele lui Lincke despre craidonii de pe Wilhelmstrasse, despre conductorii de tramvaie, despre platanii întomnați de pe Unter den Linden. Era atît de spectaculos și, în același timp, atît de bun muzician, încît a fost angajat timp de două stagiuni la Folies-Bergères din Paris.

PAUL LINCKE

Pentru parizieni, Paul Lincke a constituit o plăcută surpriză, așa cum orașul-lumină, care îmbrăcase pentru germani haina legendei, a fost pe seama tînărului dirijor și compozitor o lecție de neuitat. Șansoneta a pătruns în straturile cele mai adînci ale simțirii sale, dizolvîndu-se într-o originală componență de sensibilitate. S-a înapoiat la Berlin cu totul alt om, aflîndu-și un mod nou de exprimare.

La puține luni după întoarcerea sa acasă, el și-a prezentat pe scena teatrului Apollo ope-

Scanned with OKEN Scanner

reta într-un act *Frau Luna* (1890). Ea nu era doar „cea mai berlineză dintre operete", cum au decretat-o criticii, ci și prima adevărată operetă ivită la Berlin. Libretul lui Heinz Bolten-Bäckers era anemic, dar fusese conceput în spiritul vremii, în ale cărei preocupări figura în primele locuri aeronautica, experiențele cu baloanele dirijabile, proiectele de ridicare în stratosferă. Compozitorul aducea contribuția sa modestă pe altarul ispititorului vis devenit, prin noile invenții, o realitate apropiată.

Mecanicul Fritz Steppke — aflăm din operetă — a fabricat un balon, cu care își propune să călătorească în lună. Ca să scape de diabolica născocire ancorată pe acoperișul casei sale, proprietăreasa vrea să-l dea afară din locuința ei. Tînărul inventator ar pleca fără vorbă, dacă n-ar fi nepoata zgripțuroaicei, Maria, pe care o iubește. Cum nici ea nu-i aprobă visele aeronautice, e dispus să renunțe de dragul ei la ele, dorind doar să îmbrace odată, o singură dată măcar frumoasa uniformă de căpitan astronaut pregătită cu atîta grijă. Cu gîndul la această uniformă și la proiectele sale spulberate, Fritz Steppke adoarme. Visează că, însoțit de prietenii care îi susțin năzuințele temerare, își ia zborul spre lună, cu proprietăreasa haină agățată de scara balonului. Ajunși pe lună, pămîntenii dau peste deprinderi și năravuri bine știute de pe planeta noastră : invidie, gelozie, lăcomie. Frau Luna, stăpîna astrului nocturn, e cucerită de chipeșul și viteazul Fritz, care nu mai știe cum să scape de stăruințele ei. În momentul cel mai critic, cînd nici o ieșire nu pare cu putință, el se trezește datorită unei puternice detunături : balonul de pe acoperișul casei explodează și Fritz se deșteaptă, aflîndu-și alături de Maria fericirea pămînteană.

Opereta a produs senzație, făcîndu-i pe spectatori să creadă cu adevărat că germanii vor cuceri cei dintîi spațiile, urcînd pînă la Lună.

Scanned with OKEN Scanner

Credința aceasta a acționat ca o atracție elementară asupra publicului celor peste șapte sute de reprezentații. E drept că și melodiile lui Lincke aveau un farmec deosebit, așa că se cîntă pînă azi, în ciuda lui Otto Keller, care era de părere, în studiul său despre operetă că, în întreaga istorie a genului, perioada cea mai neizbutită este cea reprezentată de activitatea lui Lincke, Gilbert, Künneke și Kollo.

Bineînțeles, răscolirea intimă provocată de Jacques Offenbach la Paris sau, într-o altă manieră, de Johann Strauss-fiul la Viena n-a produs-o nici unul dintre compozitorii berlinezi. Dar Paul Lincke și-a desfătat spectatorii timp de mulți ani cu melodiile sale ce nu urmăreau alt scop decît să încînte. El a făcut încercarea cea mai serioasă de a crea o *operetă germană*, ferită pe cît era cu putință de umbra uriașă a lui Strauss și de tentația satirică a lui Offenbach. Desigur, umorul din operetele lui n-a fost nici zglobiu și luminos, ca al compozitorilor vienezi, nici frenetic și plin de invective spirituale, ca al compozitorilor francezi. S-a mulțumit cu o ardoare fără nuanțe, cu o expresie de tonuri proprii poporului german.

Frau Luna s-a reluat în 1933, apoi în 1946, transcrisă și rescrisă, modificată în fel și chip, transformată într-o operetă „mare" în două părți. Conturul precis, direct al melodiilor lui Paul Lincke n-a putut fi alterat de nici o intervenție. Încît, a rămas în galeria compozitorilor genului din prima jumătate a secolului, iar cîteva din cîntecele sale au devenit folclor în patria lui, omagiu pe care poporul său i l-a adus.

După *Frau Luna*, Paul Lincke a dat la iveală operetele *În împărăția lui Indra* (1899), *Domnișoara Loreley* (1900), *Nunta lui Nakiri* (1902), *Lysistrata* (tot 1902) și *Grigri* (1911), pe lîngă numeroase reviste, uverturi, cîntece. *Frau Luna* a rămas însă, prin muzica ei, învingînd cele

mai dîrze rezistențe ale criticilor ce disprețuiesc un gen artistic mult prea popular spre a nu deștepta bănuielile esteților rafinați. Păcat că nici unul din ei n-a încercat să explice resorturile psihologice și sociale ale succesului operetei. Ar fi înțeles, poate, de ce compozitorii germani nu s-au ridicat niciînd la nivelul celor francezi sau vienezi în teatrul muzical distractiv.

La data cînd Paul Lincke își prezenta opereta *Frau Luna* la teatrul Apollo, unul din corepetitorii și dirijorii acestui teatru era tînărul Max Winterfeld. Originar din Hamburg, el cobora dintr-o familie de actori și muzicanți, încît avusese o copilărie utilă și instructivă. În 1899, la douăzeci de ani, stăpînea toate tainele teatrului muzical. A debutat în 1901 cu o operetă, *Das Jungfernstift*, după un vodevil francez, ceea ce l-a făcut pe directorul teatrului hamburghez să-i sugereze compozitorului o schimbare de nume. Așa s-a ivit pe firmamentul operetei germane Jean Gilbert (1879-1942), autorul a peste două duzini de operete, dintre care *Casta Suzana — Die keuschhe Suzanne* a dobîndit clasicitate, chiar dacă alte cîteva — cum sînt *Die moderne Eva* (1911), *Puppchen* (1912), *Die Kino-Königin* (1913), *Die Tango-Prinzessin* (tot 1913), *Fräulein Tralala*, *Woran wir denken* (1914), *Die Frau im Hermelin* (1919), *Das Spiel um die Liebe* (1922), *Dorine und der Zufall* (1923), *In der Johannisnacht* (1926) și *Hotel Stadt Lemberg* (1929) — au avut partea lor de succes, și nu doar în publicul obișnuit al teatrelor muzicale, ci și între criticii care nu se mulțumeau cu palidele producții ale autorilor de duzină.

Nici vorbă în cazul lui Jean Gilbert de zugrăvirea cu mijloace muzicale a unor portrete incisive de personaje. Dar el a deprins relativ curînd arta de a atribui eroilor cîte o melodie și un ritm apropiate de ceea ce reprezentau

în anecdota operetei, procedeu practicat cu măsură, deoarece își stăpînea pasiunea pînă și în momentele de efuziune lirică. Din convorbirile pe care le-a avut cu colaboratorii și cu reporterii ce îi dădeau tîrcoale reiese că el se sfia de expresia nudă a simțirii, de teama de a nu se destrăma în sentimentalism. Acorda formei, corectitudinii tehnice a partiturilor sale o importanță prea departe împinsă, ceea ce a dăunat în cele din urmă sincerității înlocuite prin convenționalul operetistic, incapabil să suplinească rezonanța interioară.

Casta Suzana are o tramă din cale afară de complicată. Spectatorii n-au reținut din ea altceva decît că fiecare caută să-l tragă pe sfoară pe celălalt, de la baronul Aubrais la Suzana, „casta" soție a fabricantului de parfumuri Pomarel. Toți își dau întîlnire — fără să știe unii de alții — la Moulin Rouge, deoarece compozitorii germani de operetă trăiesc cu nostalgia Parisului, a figurilor și moravurilor lui, apelînd la librete inspirate de comediografi francezi. Pînă și Suzana, laureată cu premiul pentru virtute al Academiei, e gata să cedeze în fața farmecelor unui tînăr pe placul ei, încît nu ne surprinde de fel lipsa de scrupule a celorlalte soții.

E greu de spus dacă muzica lui Jean Gilbert e raportată strict la situația anecdotică, în schimb ritmurile la modă la data compunerii operetei sînt copios prezente, cu reminiscențe din Offenbach — este vorba doar de Paris ! —, cu dansuri vioi cadențate, dar și cu cîteva cuplete de o discretă sensibilitate.

Compozitorul a fost, mulțumită largii răspîndiri a operetelor sale, un răsfățat al ursitei. Poseda un palat la Berlin și un castel pe Wannsee, cu parcul plin de păuni și barcă cu motor la debarcader. Era veșnic pe drum, în vagoanele cu paturi ale expresurilor internaționale,

Scanned with OKEN Scanner

prezent la toate premierele lucrărilor sale. Într-un singur deceniu, el a dat la iveală zece operete, dintre care în *Regina filmului — Die Kinokönigin* pare să prevadă rapida răspîndire a cinematografului și transformarea filmului într-o nouă industrie și artă. Trăsătura cea mai simpatică a lui a fost modestia. Își cunoștea, cu o inteligență vie, posibilitățile și știa că succesele le datorează nu doar talentului, ci îndeosebi conjuncturii din anii plini de efervescență din ajunul primului război mondial.

Ani la rînd, Jean Gilbert a fost la fel de mult programat ca și Lehár, amîndoi avînd pe afișele teatrelor de pe continent paisprezece operete în același timp. „Muzica mea e bună pentru flașnetari și petreceri populare", obișnuia el să spună, fără să-l preocupe vreodată valoarea artistică și originalitatea creației proprii. Nu se socotea, ca Lehár, creator de epocă nouă în operetă, în primul rînd fiindcă detesta să vorbească despre munca sa. Avid de viață, el nu vroia să domine, ci doar să se bucure de ceea ce producea. Nu s-a bucurat prea mult timp, fiindcă s-a refugiat de fascism în America de Sud, unde a murit aproape necunoscut, uitat de cei ce-l aplaudaseră timp de peste două decenii.

În încrucișarea de drumuri variate ale operetei acestui secol, Jean Gilbert și-a aflat locul dorit, pe care n-a izbutit însă să-l păstreze. Operetele lui nu se mai programează nicăieri, cu excepția *Castei Suzana*, încît anevoie înțelegem azi enormul prestigiu de care a avut parte în timpul vieții.

Walter Kollo (1878-1940) a scris și el o operetă cu subiectul împrumutat din lumea filmului : *Vraja filmului — Filmzauber* (1912), după ce și-a încercat norocul în operă, fără vreo satisfacție însă. A cucerit în schimb Berlinul cu cupletele compuse pentru șansonetiști în vogă, nu înainte de a activa cîțiva ani ca diri-

Scanned with OKEN Scanner

jor la Stettin. Opereta sa *Ca odinioară în Mai -- Wie einst im Mai* (1913) evocă, într-o lumină mai crudă decît se obișnuise în libretele genului, destinul a două familii germane între anii 1840-1910, perioadă în care Berlinul a devenit o metropolă, nobilimea decăzuse, iar burghezia se înălțase pe scara socială cu o viteză care atesta lipsa ei de scrupule.

E un întreg capitol de viață germană și vest-europeană în opereta lui Kollo, ca intenție în orice caz, fiindcă și de astă dată personajele sînt doar creionate, cupletele suplinind motivarea socială și psihologică a comportamentului lor. În locul dialogului viu, replicile sînt monotone, iar situațiile reproduc clișee împrumutate din opereta franceză și din cea vieneză.

Dintre toți compozitorii berlinezi, Walter Kollo a avut parte de cea mai proastă presă. Criticii l-au acuzat că falsifică melodiile populare, că abuzează de răbdarea și nepriceperea publicului, că în loc de a fi sentimental e lasciv, iar cînd vrea să pară spiritual devine de-a dreptul trivial!

E greu de stabilit astăzi cîți dintre criticii care au condamnat cu atîta vehemență operetele lui Walter Kollo au și asistat la reprezentarea lor. Adevărul este doar că încercările făcute, după al doilea război mondial, de a-i relua *Vraja filmului*, *Juxbaron* și *Ca odinioară în Mai* au dat greș. Multe din melodiile lor au supraviețuit totuși, independent de contextul în care se iviseră.

Alături de Paul Lincke și Jean Gilbert, Walter Kollo a contribuit, oricum, la consolidarea operetei germane.

Încă un compozitor „eșuat" în teatrul de operetă, deși Max Bruch, care i-a fost profesor la Berlin, îi prezicea un viitor glorios, ca simfonist, Eduard Künneke (1885-1953) a fost atras însă, cu tot nivelul teoretic atins de-a lungul anilor de studiu, de teatrul distractiv. A dirijat

Scanned with OKEN Scanner

operete și a răspuns de muzica de scenă a spectacolelor regizate de Max Reinhardt, încît s-a familiarizat cu scena și tehnica ei. Săvîrșea totul cu o patetică exaltare, cu însufleţirea tinereţii, care nu l-a părăsit nici în plină maturitate. Pe spaţiul unei întregi existenţe, el a dirijat, a corepetat, a compus cu același romantism al adolescenței, pe vremea cînd, însușindu-și o tehnică muzicală împinsă pînă la perfecţie, se visa... tenor de operetă ! Ca noroc, a fost lipsit de voce, deși la repetiții strigătele lui umpleau fosa și scena. A compus trei opere și vreo trei duzini de operete, care au plăcut și s-au prezentat în toată Germania.

După ce a dirijat premiera operetei *Casa cu trei fete* de Berté, după Franz Schubert, Eduard Künneke și-a luat inima în dinți și s-a lansat întîi cu un Singspiel, în 1919, intitulat *Sat fără clopote* și, în același an, cu opereta *Der Vielgeliebte*. Doi ani mai tîrziu — pe libretul de Hermann Haller și Rideamus — *Logodnicul din Lună (Der Vetter aus Dindga)* l-a consacrat între puținii compozitori germani de operetă.

La noi, această operetă a lui Künneke a ajuns abia în 1966, avînd parte pe scena Teatrului de Operetă din București de interpretarea excelenților artiști Cleopatra Melidoneanu, Tamara Buciuceanu, Constanța Cîmpeanu, Valli Niculescu, Nae Roman, Viorel Chicideanu, George Hazgan, Ionescu Dodo, Ștefi Pîrvulescu.

Subiectul e mai curînd de farsă decît de operetă, dar a amuzat prin cîteva roluri comice bine conturate, îndeosebi însă datorită muzicii melodioase, cupletelor umoristice, dansurilor sprintene. E vorba de un tutore tiran și de pupila sa Iulia, vînată, pentru averea ei, de tot felul de tineri spilcuiți, ba chiar de „logodnicul din Lună", pînă cînd apare adevăratul ei logodnic, în clipa cînd Iulia atinge majoratul și e salvată din ghearele meschinului ei tutore.

Scanned with OKEN Scanner

Succesul a fost mondial, nu neapărat din cauza libretului, și nici mulțumită în întregime muzicii, cît îndeosebi numărului redus de personaje, costumelor și decorului simple, fără cor și balet, astfel că teatrele de pretutindeni s-au grăbit să includă opereta lui Künneke în program. Melodiile ei au fost cîntate pe tot globul, poate și pentru că erau scrise în stil jazzistic. Modestul, retrasul Eduard Künneke era la curent cu toate orientările în arta contemporană, astfel că a fost socotit cu îndreptățire cel mai modern dintre compozitorii germani de operete. Are prea multe lucrări spre a putea fi enumerate într-o modestă recapitulare, deși *Călătoria fericită* (1932), *Mica Dorrit* (1933) și *Nuntă în Samarkand* (1938) merită amintite, atît pentru desfășurarea stringentă a episoadelor, cît și pentru arta gradării muzicale pînă la oazele de lirism din scenele sentimentale.

Max Bruch nu i-a iertat pe foștii săi discipoli care îl „trădaseră", părăsind muzica serioasă pentru cea de dans și de operetă. Față de Künneke a manifestat însă prețuire și simpatie. „El prinde în melodiile lui clipa de viață, ceea ce nu fac decît adevărații artiști", spunea plin de satisfacție asistînd la cîteva din premierele operetelor lui. Exista, probabil, și o secretă corespondență de suflete între maestru și discipolul care îi dedicase profesorului său un Concert pentru pian și orchestră, cîntat de cîțiva virtuozi în perioada interbelică.

Cine spunea că opereta și muzica „grea" sînt incompatibile ?

La 8 noiembrie 1930, publicul berlinez a fost martor al unuia din cele mai frumoase succese ale operetei contemporane. Premiera *Calului bălan* — *Im weissen Rössl* și primirea ei entuziastă i-au convins pe critici că genul și autorii lui mai au resurse inedite. Libretul nu spunea nimic nou, dar nici nu se ivise din

Scanned with OKEN Scanner

condeiul tern al unor epigoni fascinați de opereta vieneză. Libretiștii Hans Müller și Erik Charell folosiseră o comedie de Blumenthal și Kadelburg, ba și-l aliaseră pe Robert Gilbert pentru textele cîntecelor compuse de Ralph Benatzky (1887-1957).

La fel ca alții, și Benatzky venea din fosta monarhie austro-ungară, din regiunile locuite de cehi și moravi, dar viziunea asupra lumii, a împărăției prăbușite nu și-o însușise. Își însușise în schimb stilul valsului vienez, adăugîndu-i ingredientele noilor ritmuri americane. Le-a folosit cu dibăcie în două operete agreate de spectatori, *Casanova* (1928) și *Cei trei mușchetari* (1929). Ceea ce părea la început să fie o diferențiere de ton față de predecesori nu era decît o mai îndrăzneață învesmîntare instrumentală. Orchestra suna în adevăr mai viu, emoția era intensificată de rafinamentul combinațiilor timbrale din cale-afară de expresive. Deși, în ultimă instanță, tot melodia, risipită în contururi generoase, avea ultimul cuvînt. Iar la îmbogățirea conținutului melodic contribuiseră — ceea ce nu se prea obișnuia în operetă — cu cîntece originale și alți compozitori, între care Bruno Granichstaedten și Robert Stolz.

Valsul „La Calul bălan" s-a cîntat și la noi mult timp, după ce, în 1933, trupa lui Constantin Tănase prezentase opereta lui Ralph Benatzky cu fast și antren.

416 seri la rînd *La Calul bălan* s-a jucat la Berlin cu săli arhipline, ca la Londra să bată recordul cu 651 de reprize, în Franța întreagă cu vreo cinci mii, iar la New York, cele 223 de reprezentații au constituit un triumf al noii operete importante din Europa. O contribuție la succesul acesta a avut și regia lui Erik Charell, unul din libretiști, care reconstituia veridic și, în același timp, sub un ușor voal de poezie, regiunea Salzkammergut a Austriei,

Scanned with OKEN Scanner

lacul Sankt Wolfgang cu hanul La Calul bălan, de unde și titlul. Hanul acesta are o iscusită patroană, pe Josepha, un iscusit ospătar, pe Leopold, și o mulțime de vizitatori, între care fabricantul berlinez Gieske și fiica, Ottilia, avocatul Siedler, industriașul Sülzheimer, profesorul doctor Hinzelmann cu fiica lui, Klärchen, Împăratul și fauna de slujitori ai hanului. Fabricantul și industriașul se urăsc, fiica fabricantului e îndrăgostită de avocatul care a pierdut procesul intentat de tatăl ei, dar avocatul o place la rîndul lui pe patroana hanului, de care se ține scai ospătarul Leopold. Fabricantul vrea să-și mărite fata cu fiul concurentului său Sülzheimer, în timp ce Josepha își dă seama că, de fapt, îl iubește pe ospătarul pe care abia l-a concediat. Cine s-ar opune finalului vesel al unei petreceri populare la Calul bălan, în prezența împăratului aflat incognito în frumoasa regiune a lacurilor austriece ?

Puțini își mai amintesc azi că Ralph Benatzky a fost, în numeroasele cîntece vieneze pe care le-a compus și care s-au folclorizat în parte, un discret elegiac și un liric suav. Inspirația sa spontană nu l-a împins totdeauna spre realizări rezistente, îndeosebi în teatrul muzical, unde a fost ispitit mereu de genul revuistic promovat în Berlinul postbelic. Știa să folosească toate detaliile revistelor de mare montare, de asta și *La Calul bălan* e un amestec de comedie, revistă și operetă, piesă populară cu muzică — un fel de Lustspiel în care împăratul, ca în vechile povești populare, împacă pe toată lumea, iar dragostea învinge cele mai neverosimile piedici. Meritul lui este că invenția sa melodică n-a secat nici o clipă, cu toată cantitatea și graba sa. El și-a captivat chiar publicul mai pretențios cu opereta „cameralăˮ *Eu și soră-mea — Meine Schwester und Ich* (1930), una din cele mai închegate realizări din lunga sa carieră muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

Alungat de fascism în America, Benatzky s-a stabilit după război în Elveția, unde a murit la vîrsta de șaptezeci de ani, nu înainte de a-și povesti viața și experiențele de teatru într-o captivantă scriere memorialistică.

RALPH BENATZKY

Între compozitorii berlinezi ai anilor '30 merită menționat Nico Dostal (1895-1967) cu opereta *Clivia*, prezentată în 1933 cu succes, la fel ca altele trei sau patru cu titluri atrăgătoare, dar cu cîntece care au fost uitate curînd.

Scanned with OKEN Scanner

Le lipsea rezonanța unei sensibilități vii, nu aveau cadența lăuntrică în stare să treacă dincolo de urechea ascultătorilor.

Destin asemănător a avut și Fred Raymond (1900-1954) cu cele șase operete ale sale, dintre care *Balul națiunilor* a atins recordul de trei sute de reprezentații, dar n-a rămas din spectacolul prezentat cu mare lux și tărăboi nici măcar un refren. Au rămas în schimb, în repertoriul de cîntece germane, un tango despre vechile cofetării și o romanță despre Heidelbergul de altădată.

Sînt ciudate destinele compozitorilor de operete din perioada interbelică ; ei s-au bucurat scurt timp de renume, dacă nu chiar de celebritate pe continent, ca sorocul prețuirii lor să înceteze odată cu scoaterea de pe afiș a ceea ce produseseră. Numele lor stă închis între filele istoriei teatrului muzical, ai cărui autori nu au puterea să învie din morți melodiile unei generații grăbite, obosite, prea ahtiate de succes spre a fi putut da la iveală lucrări durabile.

Scanned with OKEN Scanner

Critica a descoperit unele izvoare populare — este vorba de folclorul urban — în partiturile compozitorilor cărora le datorăm opereta berlineză. Aceleași izvoare, împrospătate prin motive furnizate de transformările survenite în gusturile și concepțiile generației interbelice, se află în operetele cîtorva dintre „vienezii", acestei perioade.

Leo Ascher (1880-1942), fiu al unui modest meșteșugar, a urmat studii de conservator, pe lîngă cele juridice, din care putea să pornească o onorabilă carieră burgheză. Lecțiile lui Robert Fuchs i-au stîrnit însă gustul pentru muzica de cabaret, compunînd de tînăr șansonete pe texte de Victor Léon. Cu el a dat la iveală comedia muzicală *Vergelt's Gott*, pe cînd avea douăzeci și cinci de ani. Este, de fapt, opereta răspîndită curînd pe continent sub titlul de *Contele cerșetor* — *Bettlergraf* sau *Bettlerclub*. A fixat în ea notele specifice ale muzicii vieneze, dovedind însușiri reale pentru operetă. S-a folosit cu venerație și eleganță de experiențele iluștrilor săi predecesori, străduindu-se să rămînă el însuși în tot ce crea. Lucrul acesta nu i-a reușit pe deplin, poate și din cauza dificultăților întîmpinate în aflarea unor libretiști corespunzători. Într-un tîrziu a dat peste Julius Brammer și Alfred Grünwald, cu ajutorul cărora a dăruit operetei vieneze o mică

Scanned with OKEN Scanner

perlă : *Vindobona, oraș minunat* — *Vindobona, du herrliche Stadt* (1912).

Vindobona este străvechiul nume al Vienei, de pe vremea latinității continetului, iar opereta tălmăcește simțul istoriei și al naturii propriu populației orașului. Succesul a fost fulgerător, dar a rămas limitat, spre deosebire de *Altețea sa valsează* — *Hoheit tanzt Walzer* (1913), o poveste de dragoste plasată în ajunul revoluției de la 1848. Se oficia în ea un adevărat cult al libertății de gîndire și al spiritului de răzvrătire cultivat de popor în fostul imperiu absolutist. Melodiile, străbătute de o exaltare romantică, au asigurat compozitorului un succes de mai mulți ani pe diferite scene ale țării. Granițele ei nu le-a depășit însă, poate fiindcă acțiunea și eroii aparțineau prea evident unor concepții de viață eminamente austriece.

Unii au asemănat această operetă cu *Farmecul unui vals* a lui Oscar Straus. Îi lipsea însă verva, eroii se diluau și dialogurile lor se destrămau într-un lirism confuz. În schimb, cu *Soldatul Mariei* — *Der Soldat der Marie* (1916), Leo Ascher a cucerit Berlinul anilor de război, deoarece relata dragostea bunicului prusac pentru bunica austriacă. Într-o aglomerare de episoade pitorești și amuzante, povestea fericită de dragoste se termină cu un final bine gradat. Aplicarea la subiect a melodiilor este făcută cu deplină luciditate, încît succesul a fost binemeritat. Cu toate acestea, n-a rămas nici unul din cupletele cîntate pretutindeni la vremea lor, iar Leo Ascher n-a izbutit să opună nimic uitării care i-a înghițit numele și creația.

Aceeași soartă a avut-o Georg Jarno (1868—1920), aplaudat ani la rînd de vienezi, cărora le-a prezentat operetele *Die schwarze Kaschka* (1895), *Der Richter von Zalamea* (1898) și *Der*

zerbrochene Krug (1902). Inspirația proaspătă a compozitorului era colorată cu ritmuri de dans moderne — tango, cake-walk, one-step —, modernizarea limbajului fiind o obsesie a generației post-straussiene. Apare la el și ceardașul unguresc, din care Emmerich Kálmán va face în curînd „piperul" muzicii operetelor sale.

Bruno Granichstädten (1879-1944) a adus surprinzătoare nuanțe în creația sa, în care s-a lansat cu opereta *La porunca împărătesei — Auf Befehl der Kaiserin* (1915), o poveste de dragoste de pe vremea Mariei Tereza. Din nou tonul de evocare a trecutului imperial se desprindea dintr-o viziune poetică a unei lumi apuse pentru totdeauna și mai puțin fericită decît și-o închipuia posteritatea.

Muzician serios pregătit, Bruno Granichstädten absolvise Conservatorul din Leipzig și avea o putere de muncă uimitoare. S-a luptat din răsputeri împotriva stagnării muzicii din opereta vieneză a anilor 1900, evitînd pe cît se putea șabloanele și investigînd căile de îmbogățire, de diversificare, de înnoire a limbajului. Ceea ce a compus nu ține de producția în serie a compozitorilor mai mărunți ai perioadei ; era familiarizat cu cîntecele periferiilor capitalei austriece, cu ritmurile jazzului american, cu chemările patetice ale șansonetei franceze. A învăluit totul într-o atmosferă vieneză, nesfiindu-se să aducă în operetele sale imperatori romani, fabricanți de automobile de la Detroit, popor de pe țărmurile Dunării. Cu toate acestea, în partiturile lui nu există nici urmă de vreo concesiune făcută gustului public. Modernitatea muzicii lui izvora dintr-o desăvîrșită identificare cu spiritul vremii în care compozitorul trăia. Cu toată această identificare cu contemporaneitatea, arta lui Granichstädten avea forța revelatoare a evocării.

„Avea", deorece nicăieri nu i se mai prezintă azi operetele și comediile muzicale — peste o

Scanned with OKEN Scanner

duzină la număr —, aplaudate de atîta omenire în anii primului război mondial și în scurta perioadă de pace ce i-a urmat.

Se mai susține încă, de către mulți istorici ai operetei, că nimeni n-a resuscitat cu mai mult succes poezia și farmecul Vienei de altădată ca Robert Stolz (1880—1973). El a înnobilat patriotismul local în formele cuceritoare ale muzicii, îndrăgostit de orașul care îi mai cîntă melodiile, însușite de muzicanții de local, de poporul care nu-și uită rapsozii.

Deși născut la Graz, fiu al unui maestru de muzică, Stolz s-a legat prin simțire și creație de Viena. A fost un muzician al idilicului, care a închegat într-o viziune stilizată romantismul omului austriac. A urmărit lucid, de pe cînd dirija la Theater an der Wien, să devină compozitor. La vîrsta de treizeci de ani a debutat cu opereta *Das Glücksmädel — Fata norocului*. Încă de atunci, valsurile lui au intrat în circuitul cîntecelor populare. Valsul „Servus du" se cîntă și azi la petrecerile din Grinzing, la balurile de cules de vii din Burgenland, la întîlnirile de familie din întreaga Austrie. Ca să nu mai vorbim de un alt vals al lui, în care sînt evocați copacii ce înfloresc primăvara în Prater : „Im Prater blühn wieder die Bäume".

Prin frumusețea melodiilor și acuratețea limbajului, Robert Stolz a fost „descoperit" de cineaștii germani și dus la Berlin unde și-a făcut numele îndeosebi cu operetele *Tanz ins Glück* (1921), *Die Tanzgräfin* (1922) și *Mädi* (1923). Dar cel mai mare succes l-a obținut cu opereta cinematografică — transpusă mai tîrziu pe scenă — *Ca două inimi într-un vals — Zwei Herzen in Dreivierteltakt* (1928), unde, cu toată convenționala idealizare a personajelor, a reușit să dea una din cele mai valoroase operete vieneze din perioada interbelică.

Scanned with OKEN Scanner

Între compozitorii vienezi de operetă figurează și Oscar Nedbal (1874-1930), muzician ceh de mare talent, care ne-a vizitat și pe noi după primul război mondial, dirijînd la București, Cluj și Timișoara concerte simfonice și spectacole lirice. Fusese discipol al lui Dvořak la Praga ; la vîrsta de șaptesprezece ani cînta ca violist în celebrul Cvartet de coarde ceh, ca să ajungă, în 1906, prim-dirijor al Orchestrei simfonice vieneze, după ce condusese Filarmonica din Praga.

Nedbal și-a încercat norocul și în operetă, ajungînd celebru cu *Sînge polonez — Polenblut* (1913), pe libret de Leo Stein. Teatrul Carl, care i-a oferit ospitalitate, a făcut o bună achiziție, deoarece opereta compozitorului ceh s-a prezentat ani îndelungați, reluîndu-se de fiecare dată cînd era nevoie de public și de aplauze puternice.

Sînge polonez nu ține de producția în serie a operetei vieneze. S-a ivit dintr-o superioară conștiință artistică și din inspirația unui melodist original, care a împăcat ingenios umorul cu duioșia, drama cu patosul, cum i-o pretindea textul. Subiectul e construit pe figura pitorească a contelui Bolo Baranski, care și-a risipit averea cu petreceri, femei frumoase și jocuri de noroc. Doar căsătoria cu bogata Helena Zaremba, fiica principalului său creditor, poate să-l mai salveze. În loc de a încheia o asemenea căsătorie, el preferă să se însoare cu o gospodină cinstită de la țară. Helena Zaremba, pe care fantastul și chefliul conte nici n-o cunoaște măcar, se travestește în gospodină, se angajează la moșia lui, într-o jumătate de an face din chefliul moșier un om dintr-o bucată, care nici nu bea, nici nu joacă cărți, nici nu-și pierde nopțile, pînă cînd își leagă viața de iscusita gospodină, aflînd abia la nuntă cu cine are de a face, încît finalul fericit e inevitabil.

Scanned with OKEN Scanner

De o sinceritate directă, muzica lui Nedbal nu este în nici un fel o reluare a melodicii operetei vieneze. Compozitorul a urmărit lărgirea posibilităților de expresie ale genului, ceea ce a stînjenit dorința de exaltare naivă a publicului larg. Nici el nu credea însă că va fi atît de curînd scos de pe afișele teatrelor muzicale : în a doua jumătate a secolului, *Sînge polonez* se programează din ce în ce mai rar.

Mai mult noroc a avut Heinrich Berté (1858-1924), nu cu cele șase balete și o operă compuse în febra tinereții, nici cu cele cinci operete ale sale, ci cu *Casa cu trei fete* — *Das Dreimäderl haus* (1916).

Operetă ? Mai degrabă un izbutit Singspiel, avînd ca personaj central pe Franz Schubert, iar în partitură cîteva din valsurile, marșurile și dansurile germane ale lui, prelucrate — de fapt orchestrate, dar preluate ca melodie și armonie aidoma după original.

Libretiștii Alfred Maria Willner și Heinz Reichert s-au folosit de romanul „Schwammerl" de Rudolf Bartsch, ale cărui momente au fost modelate expresiei teatrale. Totul se desfășoară pe unda muzicii schubertiene, astfel că publicul s-a lăsat furat de anecdota romantică și de figura muzicianului inadaptat la realitatea vieții. Fiicele lui „papa" Tschöll își află viitorii soți, dar Schubert rămîne și pe mai departe singur, deși o iubește pe Hannerl, cea mai mică dintre surori. Cu toată banalitatea subiectului, circulă în dialoguri o suavitate potrivită cu muzica lui Schubert și cu ceea ce trezește în posteritate personalitatea lui plină de omenie.

Premiera de la teatrul Raimund și reprezentațiile numeroase ce au urmat au iscat valuri de proteste ale criticilor. Aceștia au fost indignați că nobila creație schubertiană este „degradată" la operetă, că elanurile lirice ale melodiilor sînt însoțite de texte banale, că în sfîrșit

Scanned with OKEN Scanner

Franz Schubert devine din personaj istoric un erou de operetă ! Toate protestele au fost de prisos, fiindcă — după *Văduva veselă* și *Mikadoul* — cea mai des programată operetă între anii 1920-1970 este *Casa cu trei fete* de Schubert-Berté.

Heinrich Berté a avut un neașteptat noroc cu ideea de a face din Schubert eroul unei operete. O încercare similară făcuse și Franz von Suppé în 1864, fără succes însă, Berté a avut o concepție adecvată pentru ceea ce intenționa să facă. *Casa cu trei fete* este un caz tipic de prelucrare cu grație, fantezie și respect artistic a unei moșteniri clasice și punerea ei în circulația maselor. Fără el, o mare parte din liedurile, valsurile, marșurile și alte lucrări ale lui Schubert ar fi fost mult mai tîrziu popularizate. Meritul lui Berté e cu atît mai mare cu cît a eliminat din libretul colaboratorilor săi cîteva scene de frivolitate vienеză, care i s-au părut nepotrivite cu eroul operetei sale.

Tentativa lui Heinrich Berté a fost pe deplin confirmată prin succesul obținut și imitată de mulți alții. S-au ivit astfel operete cu muzică de Schumann, Mendelssohn, Ceaikovski, Liszt, Smetana ș.a. Nici una din ele n-a avut viață lungă pe scenă, ba pînă și Giacomo Puccini a eșuat cu o operetă a sa — originală — *Le Rondine,* prezentată în 1917 la Monte Carlo. După opinia generală, singur Arthur Honegger a aflat un ton nou și accente convingătoare în „operetele" sale *Les Aventures du Roi Pausole* (1930) și *Le Petit Cardinal* (1937).

Dar, vorba lui Emmerich Kálmán : „Opereta să rămînă operetă fiindcă opera își are maeștrii ei, care nu au ce să invidieze la confrații lor operetiști !".

Scanned with OKEN Scanner

...ȘI ÎNCĂ O DATĂ !

22 ianuarie 1909 rămîne o dată istorică în lunga poveste a operetei. În seara acelei zile s-a prezentat la Theater an der Wien prima operetă a lui Emmerich Kálmán (1882—1953), compozitor maghiar descoperit de ingeniosul Wilhelm Karczag. Opereta se intitula *Manevrele de toamnă — Ein Herbstmanőver* și zugrăvea în culori vii, nu fără o intenție ironică în surdină, fauna ofițerească austro-ungară. A cîștigat în așa măsură grațiile publicului, încît nu a fost scoasă de pe afiș înainte de a atinge recordul a patru sute de reprezentații.

Pentru un compozitor tînăr — Kálmán avea pe vremea aceea douăzeci și șase de ani — un asemenea succes era de-a dreptul o minune. Nici nu se așteptase la el, deși cu un an înainte opereta sa repurtase un succes la fel de mare la Budapesta, unde critica și opinia publică erau mai puțin clemente cu compozitorii autohtoni. Dar măiestria artistică cu care era scrisă muzica și fabulația iscusită a acestei operete dezarmaseră toate spiritele, lumea fiind convinsă că se ivise la orizont un nou maestru al genului distractiv. Nu se înșela, deoarece Emmerich Kálmán absolvise Conservatorul din Budapesta, unde fusese coleg cu Kodály și Bartók, avînd profesori eminenți, compusese muzică de cameră și simfonică, în care își impusese rezolvarea unor probleme de tehnică muzi-

Scanned with OKEN Scanner

cală modernă și un ritm de o rară vioiciune, prezicîndu-i-se un viitor strălucit.

Prezicerea se adeverea chiar de la prima lucrare sortită teatrului, deoarece compozitorul avea să creeze în următoarele trei decenii nouăsprezece operete. Cinci sau șase din ele se află și azi în repertoriul celor mai multe teatre de operetă de pe glob, păstrînd renumele unui creator de melodii noi și originale, împletite organic într-o ambianță ungaro-austriacă. Datorită muzicii, personajele operetelor lui nu sînt simple fantoșe descărnate, ele cîntă și dansează într-un idiom aparținînd prea înzestratului compozitor.

Ce anume a plăcut într-o atît de mare măsură în opereta *Manevrele de toamnă ?* O dată ce fabulația era cît se poate de banală și punea în mișcare figuri bine cunoscute la data prezentării operetei : ofițeri aflați într-o aplicație, unde se înfiripă idile și unde baroneasa care îi ospătează își regăsește vechiul ideal în persoana unuia dintre ferchești locotenenți. Firește, o astfel de poveste poate fi gustată doar cu pigment muzical. Melodiile proaspete, renunțarea la rețetele operetistice răsuflate, filtrarea muzicii populare cu măsură și înțelegere au împrumutat operetei o vigoare nebănuită. Succesul ei nu s-a dezmințit în nici unul din teatrele de pe continent, unde s-a prezentat în lungi serii de spectacole.

Iată că Franz Lehár, lansat cu cîțiva ani înainte, avea de astă dată un concurent. Concurent, dar nu și rival, fiindcă i-a legat pe cei doi maeștri ai operetei vieneze (deși nici unul nu era vienez !) o prietenie neumbrită de vreo gelozie sau neînțelegere.

Abundența este, în multe cazuri, un păcat la creatorii genului, dar Emmerich Kálmán a știut să-și folosească util și cu măsură inspirația, puterea de muncă, imaginația. Avusese copilăria și tinerețea dificile crescînd într-o

Scanned with OKEN Scanner

familie fără mijloace materiale și făcîndu-și doar anevoie educația muzicală. Visa să ajungă pianist virtuoz, ceea ce l-a silit să exerseze peste măsură și să sufere de paralizia mușchilor unui braț. Renunțarea la cariera ce și-o dorise l-a întristat pentru toată viața. „Parcă mereu îi ninge și plouă", se spunea despre el prin teatrele unde asista la repetiția operetelor sale sau le dirija personal. Nimeni nu l-a văzut rîzînd, nimeni n-a auzit de la el o glumă sau un cuvînt de spirit. Bogăția simțirii și-o încredința muzicii, pe care o compunea cu voluptate, sigur de fiecare dată că va da greș și de fiecare dată întrecînd speranțele celor mai optimiști. Eșec propriu-zis n-a suferit decît cu operetа *Camarazii*, care s-a prezentat de vreo șaizeci de ori la Viena. I-a urmat însă, în 1912, *Der Zigeunerprimas*, povestea idealizată a vestitului lăutar maghiar Rácz Laci, interpretat de Alexander Girardi.

Conceput anecdotic și pitoresc, primașul acesta adulat de public, îndeosebi de cel feminin e concurat de propriul său fiu, căruia îi va lăsa laurii cedîndu-i locul, căci e rîndul tinerilor să refacă experiența părinților și să-și dea lupta cu viața. Desfășurată cu amănunte realiste, dar pe un ton romantic, operetа are momente de noblețe lirică și melodii cu un sunet propriu lui Kálmán, de un efect foarte puternic. Muzica a garantat rezistența în repertoriu a acestei operete, ca și de altfel a celorlalte.

Creator de expresie inedită, compozitorul maghiar, stabilit la Viena, și-a terminat a doua mare operetă *Silvia — Die Csárdásfürstin*, în 1915, avîndu-i libretiști pe Leo Stein și Béla Jenbach. Ei i-au împrumutat Silviei o savuroasă personalitate, din care nu lipsește o anumită familiaritate sentimentală. Vedetă sărbătorită a unei scene de cabaret din Budapesta, ea își ia bun-rămas de la public și colegi fiind

Scanned with OKEN Scanner

angajată la Paris de un nou contract. Dar tînărul prinț Edwin vrea s-o rețină, neștiind că angajamentul i-a fost procurat artistei — poreclită „prințesa ceardașului“ — chiar de familia sa princiară. Fiind hotărît s-o urmeze pe Silvia oriunde s-ar duce, principesa-mamă aranjează ca fiul său să primească un ordin de chemare. Înainte de a-i da urmare, el se angajează ca peste două luni s-o ia de soție pe artista adorată. În al doilea act se iveso tot felul de încurcături, Silvia asistă sub o falsă identitate la una din seratele date în palatul de la Viena al familiei lui Edwin. Acesta află că ea s-a măritat între timp — ceea ce nu e adevărat — cu contele Boni, așadar dacă divorțează o poate lua de soție, fiind de astă dată și ea contesă, demnă deci de blazonul familiei sale princiare.

Numai că, în ultimul moment, se află că severa contesă mamă, atît de geloasă pe originea aristocratică a fiului său, nu este alta decît fosta vedetă de șantan Silvia, „regina ceardașului“. Deși a rupt definitiv cu trecutul ei artistic, nu-și renegă temperamentul și nici nu renunță la bucuriile dansului și muzicii.

Au trecut multe decenii de cînd publicul se amuza pe socoteala unor astfel de subiecte. Nu mică ne este însă surpriza constatînd că și azi *Silvia* declanșează, în interpretări de calitate, delirul aplauzelor. Aria Silviei, vioiul cuplet „Fetițele vesele“, valsurile și finalurile construite cu deosebită pricepere rămîn bucăți antologice în cariera compozitorului. Senzația de belșug și tonul liric susținut pînă la sfîrșit te fac să uiți subiectul de atîtea ori și în atîtea feluri tratat de autorii de operetă, spre a rămîne doar suflul muzicii, savoarea ei cu infiltrații din folclorul rural și lăutăresc.

Există la Emmerich Kálmán o forță poetică manifestată îndeosebi în *Silvia*, momentul cel mai fericit al bogatei sale creații. În nici una

Scanned with OKEN Scanner

din operetele pe care le-a scris după 1915 n-a mai atins aceeași sinceritate, chiar dacă n-a scăpat niciodată din mînă firul de fericită conducere a melodiei. În 1924, la Theater an der Wien, sărbătoritul tenor Hubert Marischka a repurtat primul său succes de proporții. Își aliase un excelent actor buf, pe Max Hansen, și un comic de factură clasică, pe Hans Moser. Avea pe deasupra o primadonă, pe Betty Fischer, care, ca organ vocal și înzestrări actoricești, nu rămînea în urma renumitelor ei predecesoare.

Textul *Contesei Mariţa* se afla pe pianul lui Kálmán încă din 1918, dar peripețiile imaginate de Julius Brammer și Alfred Grünwald n-au mișcat în nici un fel fantezia compozitorului. Abia după ce cunoscu un succes nesperat cu opereta *Baiadera* (1921), pe libretul acelorași autori, el a reluat munca abandonată. Nu înainte ca dialogurile să fie refăcute, situațiile modificate și finalurile rescrise într-un spirit nou.

Din nou avem de-a face cu un aristocrat scăpătat, care se ascunde sub masca de administrator de moșie. Sora lui nu cunoaște adevărul despre situația lor materială, iar fratele încearcă să-i îndeplinească toate dorințele din leafa sa de administrator pe moșia frumoasei contese Mariţa. Plictisită de vînătorii de zestre ce îi dau necurmat tîrcoale, ea răspîndește știrea că s-a logodit cu baronul Jupan, personaj fictiv născocit de ea. Atîta doar că există cu adevărat un baron cu acest nume, care se prezintă îndată la castel, spre a protesta. Văzînd-o însă pe Mariţa, se îndrăgostește de ea. Între timp, contele Tasilo se împacă tot mai greu cu rolul său de administrator și, cu toate că e îndrăgostit de Mariţa, hotărăște să-și abandoneze slujba, lucru pe care îl comunică în scris unui prieten. Scrisoarea cade în mîinile Mariţei, care își închipuie că Tasilo

Scanned with OKEN Scanner

este un nobil sărăcit strecurat în apropierea ei spre a-i acapara mîna și, prin ea, averea. Dacă n-ar apare o mătușă a contelui neîndreptățit, care reușește să lămurească lucrurile, contele și contesa nu și-ar uni destinele, iar opereta n-ar lua sfîrșit într-o logodnă scăldată în sunetele muzicii.

Există în această operetă o arie celebră — pe lîngă multe alte melodii unduioase — intitulată „Zi-i, țigan!" Ea se mișcă într-un univers de baladă cu ecouri lăutărești ce se insinuează în ascultător. A fost repetată de șase ori la premiera vieneză și se mai bisează și azi, de cîte ori o cîntă tenori cu voce expresivă.

Un neuitat conte Tasilo a întruchipat N. Leonard la București, în 1927, fiind aplaudat cu frenezie de publicul care nu-l mai lăsa să părăsească scena. Hubert Marischka se putea compara anevoie cu artistul român, al cărui glas era mai clar, mai nobil și mai mlădios.

La doi ani după acest succes, Kálmán și-a prezentat pe scena aceluiași teatru vienez opereta următoare. Era tot o aristocrată la mijloc, prințesa Fedora, devenită o prințesă a circului. Fedia, zveltul ofițer țarist, e îndrăgostit de Fedora, logodnica bogatului său unchi cu care se căsătorește, rămînînd însă curînd văduvă. Victimă a răzbunării unchiului său gelos, Fedia a ajuns atracția circului mare din Petersburg, sub pseudonimul de Mister X. Purtînd pe față mască, nimeni nu-i cunoaște adevărata identitate. Fedora se îndrăgostește de el, după ce i-a fost prezentat ca prinț, cu intenții de răzbunare, de un curtezan refuzat de ea. Cînd declară că el este de fapt persoana ascunsă sub masca lui Mister X, prințesa se crede înșelată. Totuși, renunțînd la mîndria ei aristocratică, devine soție

Scanned with OKEN Scanner

și parteneră a prințului, care trăiește de pe urma temerarelor sale acrobații.

Subiectul reeditează vechile librete ale operetei vieneze, fără să adauge nimic nou prin vreo abilitate sau dexteritate a autorilor la romantismul desuet al textelor ticluite pentru marele public. Kálmán era un tactician abil în întocmirea partiturii muzicale, care beneficia cel dintîi de pe urma popularității operetelor sale, dar a căzut în cercul inițial vicios al unor deprinderi de teatru facil și superficial. Marele final din *Prințesa circului* — unul din cele mai grandioase din cîte a compus — cuprinde aproape o sută cincizeci de pagini de partitură, ca la orchestrarea muzicii compozitorul să lucreze șase luni. Ar fi meritat librete mai bogate în sugestii și cu o viziune mai realistă, odată ce aspira neîncetat la o muzică expresivă, elevată, de valoare artistică. A și izbutit în opereta *Violeta din Montmartre* (1930), pe libretul de Brammer și Grünwald, o variantă diluată a operei *Boema* de Puccini. Autorii libretului s-au folosit de atmosfera din povestirea lui Henry Murger, ba chiar de trei boemi : un pictor, un poet și un muzicant.

Dacă unul din principiile valabile de artă, în toate timpurile și în toate genurile, a fost originalitatea, atunci opereta asta a lui Kálmán n-a păcătuit prin nimic inedit. Fără inepuizabilul său dar melodic, premiera și spectacolele ce i-au urmat s-ar fi înecat într-o banalitate dureroasă pentru un compozitor de talia lui.

Din ultimele patru operete ale sale, prezentate între 1932 și 1954 la Viena *(Der Teufelsreiter)*, Zürich *(Kaiserin Josephine)*, New York *(Marinka)* și Berna *(Arizona Lady)*, care tindeau să dea un nou aspect operetei de azi, ane-

Scanned with OKEN Scanner

voie se poate reconstitui expresia originară a compozitorului din *Silvia, Contesa Marița* și *Prințesa circului*. Dornic să învețe mereu și să se depășească la tot pasul, Emmerich Kálmán a folosit în ultimele două decenii ale vieții texte care anulau transpunerea artistică. La urma urmei, poate că nici nu mai avea nevoie de succese noi, odată ce muzica lui era ascultată pe tot globul cu aceeași plăcere, melodiile antrenante, de o spumoasă cursivitate din operetele sale supraviețuiesc chiar în teatrul muzical evoluat și adaptat la gusturile prezente ale spectatorilor.

Scanned with OKEN Scanner

OPERETA ÎN AMERICA

Primul care a demonstrat că poate să existe și o operetă americană a fost Williard Spenser, cu *The Little Tycoon* (1887). Suferise, se înțelege, influența teatrului muzical european, dar din toate aventurile și avatarurile prin care popoarele Statelor Unite trecuseră au profitat și oamenii de artă. Pe de o parte, spre a-și lărgi perspectivele, pe de alta, spre a-și descoperi nota proprie, intuiția melodică individuală.

Teatrul muzical american, cu un trecut de peste un secol, produsese spectacole cu muzică, numite *extravaganza*, încît se înfiripase un limbaj muzical cult autonom, cu o expresivitate independentă de muzica vechiului continent de unde populația emigrase. O populație cu origini diferite, care a lăsat fiecare cîte ceva din propriul suflet în structura noii muzici, al noului fel de a cînta. Jazzul nu se ivise încă, dar ritmurile cîntecelor de plantație, ale cîntecelor spirituale, ale dansurilor oamenilor de culoare colaborau la apariția noului idiom instrumental și vocal.

Sursele acestui idiom sînt atît de complexe și de nuanțate, încît e firesc să fi fost studiate pe toate fețele de specialiști care s-au dedicat cercetării lor.

Oricît de mare a fost succesul unei alte piese cu muzică, *Voiaj în Orașul chinezesc — A Trip to Chinatown* (1893) de Charles Harris, care a și vîndut cinci milioane de exemplare din șla-

Scanned with OKEN Scanner

gărul piesei sale, Williard Spenser rămîne adevăratul deschizător de drum. A urmat și el cărări bătătorite, izbutind totuși să ofere o muzică individualizată, care suna autohton și se putea raporta numai la ceea ce se cînta în America.

Abia Reginald de Koven (1859-1920) s-a priceput să valorifice, într-o structură artistică mai bine definită, sunetul propriu muzicii de peste ocean. Originar din Connecticut, fiu de pastor, a studiat muzica la Oxford, apoi la Paris și Viena. Prima încercare, *The Begum* (1887) nu i-a reușit, fiind o palidă copie a operetei *Mikadoul* de Sullivan. Cu *Robin Hood* (1890) însă și-a atins obiectivul : crearea operetei americane, cu subiectul și muzica independente de Europa.

Povestea popularului bandit, prieten al celor săraci pe vremea lui Richard I, și dragostea lui pentru Marion au avut parte de un veșmînt muzical descătușat de orice modele străine. Unul din cupletele operetei — „Oh, promise me" — s-a răspîndit pe întreg continentul, cîntîndu-se pînă azi la nunți, împreună cu „Marșul nupțial" al lui Mendelssohn-Bartholdy. Autor a alte cincisprezece operete, Reginald de Koven a fost în mare cinste în opinia publică, fiind jucat cu două opere chiar de către teatrul Metropolitan. Succesele lui n-au fost concurate decît de John Philip Sousa (1854-1932) cu opereta *El Capitán*, prezentată în 1896. Era balada unui vicerege peruan, care se travestește în bandit, spre a atița poporul la revoltă împotriva propriei sale stăpîniri și a descoperi în acest fel adevăratele uneltiri urzite contra tronului. Cele peste o sută de reprezentații pe Broadway s-au desfășurat sub eticheta de *comic-opera*.

Scanned with OKEN Scanner

Operă comică sau operetă, ea a fost uitată definitiv, în schimb, numeroasele marșuri ale lui Sousa figurează pînă azi în repertoriul fanfarelor din lumea întreagă.

Primul compozitor de operetă american cu renume internațional a fost Victor Herbert

JOHN PHILIP SOUSA

(1859-1924). Irlandez de origină, era nepotul lui Samuel Lover, vestit autor de romane, drame și romanțe. A urmat studii de conservator la Stuttgart, a fost cîtva timp violoncelist în orchestra lui Eduard Strauss la Viena, apoi s-a angajat la Teatrul Metropolitan din New York. Prima sa operetă, prezentată în 1894, n-a ținut afișul, însă a doua, *The Wizard*

Scanned with OKEN Scanner

of the Nile (1895) a ajuns pînă și pe scena teatrului Carl din Viena, într-o frumoasă serie de spectacole. Au urmat operetele *Serenade* (1897), *Fortune Teller*, cu subiectul inspirat de țiganii șătrari (1898), romantica *Cyrano de Bergerac* (1899), *Babes in Toyland* (1903), *Mlle Modestie* (1905), *The Red Mill*, plasat în

VICTOR HERBERT

peisaj olandez (1910), în același an *Naughty Marietta*, cu eroi din New Orleansul anilor 1780, și încă vreo cinci sau șase.

Încercarea lui Victor Herbert de a compune opere n-a fost însă încununată de succes, așa cum se întîmplă cu multe ambiții omenești nemăsurate. El era compozitor de operete și doar în peisajul acestui gen putea fi intim cu muzica pe care o compunea. A muncit fără preget, mînat de demonul creației. Două sau trei din operetele sale au fost ecranizate odată

Scanned with OKEN Scanner

cu apariția filmului sonor și i-au difuzat pretutindeni melodiile afectuoase. Farmecul lor e reflectat în replica multimionarului Carnegie. Întrebat de un reporter cum își închipuie să-și petreacă timpul pe lumea cealaltă, el a răspuns :

— Cufundat toată ziua într-un fotoliu și ascultînd frumoasa muzică a lui Victor Herbert.

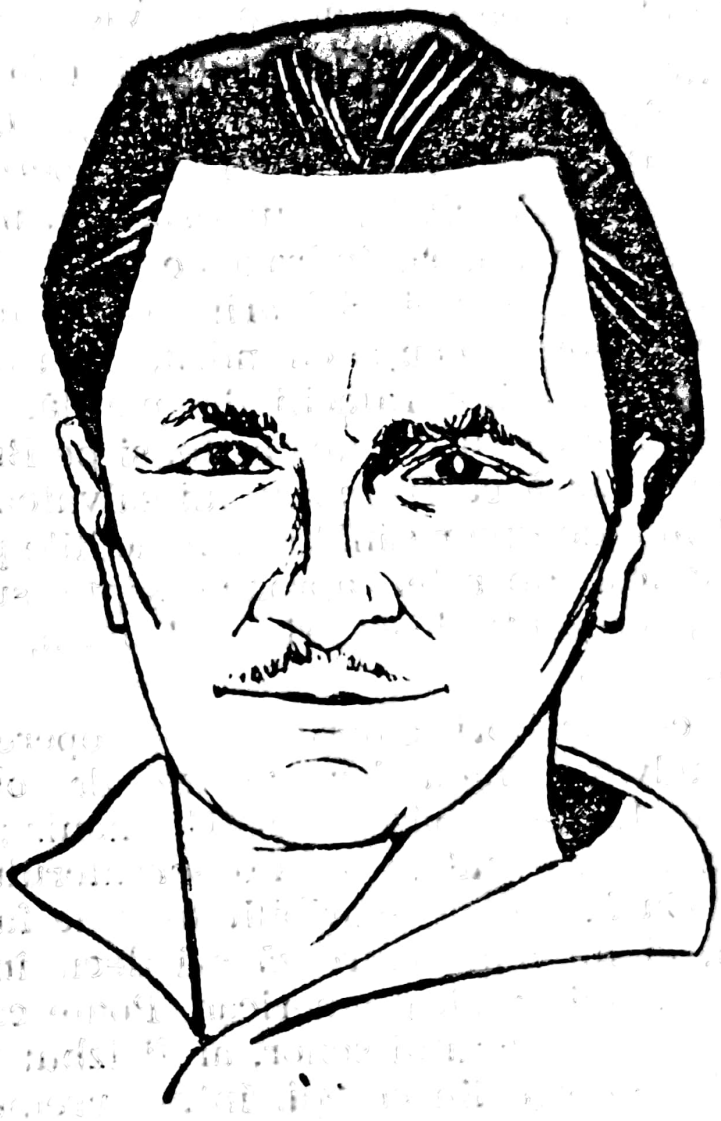
Contemporan cu Victor Herbert a fost Gustave Kerker (1857-1923), european și el, care a cucerit Broadwayul în 1897 cu opereta *The Belle of New York*. Tînărul Bronson, un amuzant pierde vară, se îndrăgostește de Violeta, angajată a Armatei Salvării. Tatăl milionar al lui Bronson se ocupă cu îndrumarea pe calea dreaptă a tinerilor rătăciți de morală. Violeta și viitorul ei socru îl scapă astfel și pe Bronson, care se însoară cu frumoasa lui salvatoare. Libretul plin de umor sănătos și melodiile plăcute au asigurat operetei aproape șapte sute de reprize, prezentîndu-se și la Londra, Viena, Berlin, Paris.

Alți compozitori americani de operete au fost Ludwig Englander, vienez de obîrșie ; Gustave Luders, născut în Germania ; Karl Hoschna, fost student al Conservatorului din Viena. Cu factori de sensibilitate și de fantezie variați, ei nu mai figurează azi decît în istoriile teatrului muzical american. Poate că dacă apucau epoca filmului sonor, ar fi izbutit să-și valorifice cîteva din creații, într-o vreme cînd goana producătorilor după subiecte și muzici insinuante se întețise.

Norocul acesta l-a avut în schimb Rudolf Friml (1879- ?), fiul unui brutar din Praga, a cărui primă compoziție, o barcarolă pentru pian, i s-a publicat pe cînd avea doar zece ani. A urmat conservatorul în clasa lui Dvorak, ca la optsprezece ani să-l acompanieze ca pianist, în turneele lui de concerte, pe renumitul artist al violinei Jan Kubelik. Au colindat

Scanned with OKEN Scanner

împreună lumea timp de aproape un deceniu, pînă cînd Friml s-a stabilit la New York, unde a concertat la Carnegie Hall, executîndu-și cu brio propriul Concert pentru pian și orchestră. Abia în anul 1912 a debutat el cu opereta



RUDOLF FRIML

Licuriciul — The Firefly. Era istorioara romantică a unei mărunte cîntărețe de stradă, care, invitată într-o croazieră pe yahtul unor milionari, e învinovățită de furt, închisă, dar eliberată peste noapte de un valet omenos ca, în final, să ajungă soția fiului de milionar, cel ce o acuzase pe nedrept.

Scanned with OKEN Scanner

Nu subiectul a cîștigat inimile spectatorilor, ci muzica melodioasă, nobilă, inedită, încît opereta s-a jucat două decenii, a fost ecranizată iar cîntecele din ea persistă în repertorii, pe disc și casetă. Vesela „Donkey Serenade" este și azi una din melodiile cele mai frecvent difuzate de posturile americane de radio.

Operetele care i-au adus lui Rudolf Friml celebritatea mondială sînt *Rose Marie* (1924), *The Vagabond King* (1925) și *Cei trei mușchetari* (1928), toate filmate cu actori renumiți. Cîntecele „Rose Marie", „Indian Love Call" și „All for one, one for all" au avut o răspîndire fabuloasă, atît datorită cinematografului, cît și melodiilor scutite de vreun convenționalism. Ele au forță și poezie, fiind, în genul lor, mici capodopere ale muzicii culte americane.

Sigmund Romberg (1887–1952) provenea și el din fosta monarhie austro-ungară, își încercase norocul la Viena, fără prea mult rezultat, ca în 1902 să emigreze în Statele Unite. A fost, pe rînd, pianist de bar, dirijor de promenadă, conducător muzical și compozitor al teatrelor de pe Broadway. Renumele l-a dobîndit prin inteligenta prelucrare pentru scenele americane a unor operete de Eysler, Kollo și Schubert-Berté. Cu *Student Prince* — după „Heidelbergul de altădată" — a dovedit că e și un inspirat compozitor, nu doar aranjor pe gustul publicului. Marele său triumf a fost *Cîntecul deșertului — The Desert Song* (1926), cu subiect romanțios din răscoala cabililor africani, cu soldați din Legiunea Străină, cu figura unui bandit aliat cu răzvrătiții. A fost prezentată într-o serie de 411 spectacole, record depășit cu ultima sa operetă, intitulată *Up in Central Park* (1945).

La data aceea musicalul se ivise, dar Romberg și-a păstrat timbrul operetistic deprins în Europa și de-a lungul anilor de fructuoasă

Scanned with OKEN Scanner

creație. Dirijînd în anii ultimului război concerte populare în toată America, s-a adresat într-una din seri publicului cu următoarele cuvinte :

— Mi se spune mereu că muzica de care mi-am legat inima aparține trecutului. Poate că așa este, dar cei ce o ascultă și cărora le place își vor aduce aminte că viața a fost, în timp de pace, frumoasă și, în curînd, ea va fi din nou frumoasă, ceea ce mă face să cred că n-am greșit compunînd această muzică.

Scanned with OKEN Scanner

COMPOZITORI SOVIETICI DE OPERETĂ

Apariția operetei sovietice a fost prefațată de lungi discuții pe tema viabilității și valorii artistice a genului. Unii au vorbit de presupusa „inaderență" a muzicii ruse la haz, glumă și ironie, ceea ce nu corespunde adevărului. Alții au văzut opereta numai în ficțiunile ei comice, refuzînd să descopere în ea conținutul de idei, forța moralizatoare, mesajul optimismului și al încrederii în viață. Nimănui nu i-a trecut prin cap să dea exemplul lui Jacques Offenbach, care se pricepuse să prezinte critic atîtea deformații ale societății burgheze și ale egoismului uman, sau al lui Johann Strauss-fiul, a cărui coardă vibrează de cîntecul și dansul popular. Pînă cînd, luînd parte la polemica ce se declanșase în al cincilea deceniu, J. Groseva a întreprins o agreabilă excursie în opereta occidentală, a stăruit asupra valorii ei artistice și sociale, arătînd că opereta sovietică este binevenită și necesară, deoarece contribuie la educarea estetică și politică a maselor. Cu condiția ca ea să fie luată în serios de către creatori, muzica să susțină librete de valoare dramatică, interpretarea să urmărească seducția publicului.

Provocarea aceasta a avut rezultate rodnice, atît în dezbaterile ce au urmat, cît și în creația

Scanned with OKEN Scanner

unor compozitori ca Vladimir Șcerbaciov, Iurii Miliutin și Isaac Dunaevski.

Vladimir Șcerbaciov (1889-1952) a înțeles că opereta este altceva decît cea pe care un idilism convențional o osîndise în occident la banalitate. Era un muzician bine pregătit și însoțise în multe țări trupa de balet a lui Diaghilev, în calitate de concert-maestru al orchestrei. A avut ce să învețe de la Nijinski, Pavlova și alți dansatori celebri, care au recunoscut în tînărul violonist un muzician de talent. Întors în patrie, el a fost profesor de conservator, a compus simfonii, muzică de scenă, coruri. În 1943 și-a prezentat comedia cu muzică *Tabacinii kapitan — Căpitan de două parale,* în realitate o operetă corespunzînd structurii genului. Fostul discipol al lui Liadov demonstra în partitura sa că stăpînește toate aspectele artei muzicale, recunoscînd primatul melodiei asupra celorlalte elemente ale limbajului ei.

Toate învinuirile cu care adversarii copleșeau opereta au căzut în fața demonstrației viguroase a lui Șcerbaciov. Libretul era scutit de stîngăcii. Liuba, fiica bogatului negustor Smurov e un personaj plin de viață. Ea îl iubește pe Ivan, servitor al boierului vecin, fără vreo speranță de a se putea căsători. Îndeosebi de cînd țarul Petru cel Mare, trecînd pe la moșie, a promis-o fiului de boier Sviniin. Ivan, pe care stăpînul său l-a cumpărat cu două parale, află îndurerat cele întîmplate. Sviniin e ales de țar să-și facă educația intelectuală și militară la Paris, împreună cu alți tineri. Ivan primește încuviințarea de a-l însoți în lunga călătorie pe lenesul fiu de boier. La Paris, odraslele boierești se țin de petreceri, nu de educație. În locul stăpînului său, Ivan frecventează cursurile, se cultivă, muncește din greu, ia parte la instrucția militară, ca în cele din urmă tinerii să se întoarcă acasă „căpitani", datorită celor învățate de altul la Paris. Spre

Scanned with OKEN Scanner

a se convinge de buna pregătire a proaspeților săi ofițeri, țarul ordonă o manevră navală. Sviniin e cît pe-aci să scufunde o navă, situația fiind salvată de Ivan. Țarul decide ca rangul de căpitan al flotei ruse să i se atribuie lui Ivan, căci înzestrările unui fiu din popor merită a fi recunoscute pînă și de suveran. Sluga, cumpărată pe două parale, devine de astă dată om liber și se poate căsători cu Liuba.

Concepțiile și moravurile fostei clase boierești sînt sugestiv zugrăvite de libretistul Nicolai Aduiev, iar compozitorul a creat o muzică de o expresivitate convingătoare, individualizîndu-și eroii prin teme adecvate. Această varietate a individualizării personajelor a fost remarcată de criticii muzicali, iar opereta lui Vladimir Șcerbaciov, ca și darul lui de caricaturizare a figurilor negative au fost un bun exemplu pentru viitorii compozitori de operete.

Iurii Miliutin s-a născut în 1903 la Moscova, unde s-a și stins din viață în 1968. A precumpănit în tinerețea lui interesul pentru teatru, ca dragostea de muzică, pe care vremea n-o va seca niciodată din sufletul rus, să se trezească în el mai tîrziu. Abia ca actor și-a descoperit înclinațiile muzicale, care exprimau un temperament și lămureau o sensibilitate. A urmat cursuri de contrapunct și armonie, debutînd modest, ca pianist în cinematografele cu filme mute. Se pricepea să poetizeze scenele de pe ecran și să împrumute o cadență de paradă finalurilor romantice. Pasiunea lui pentru melodie, pentru ritm, pentru culoarea armoniei a făcut din el compozitor al unor teatre din Moscova. S-a adaptat cu un rar mimetism la tot ce i se cerea, șansonete, muzică pentru piese de teatru, pentru film, consumîndu-și viața la pianul la care compunea totul.

Dacă prima lui operetă, *Viața actorului* (1940), a trecut aproape nebăgată în seamă, cu *Zarvă*

între fete, pe libretul de Mihail Halperin și Victor Tipot, după o piesă de Krîlov, Miliutin și-a dovedit talentul și timbrul personal cu prisosință. Ea s-a prezentat la Leningrad, mai tîrziu și la Moscova, critica remarcînd eminentele calități ale compozitorului. Ele au fost reținute și cu ocazia reprezentării operetei la București, în 1959, cu interpreți potriviți rolurilor din partitură.

Se pare că autorii libretelor de operetă sînt peste tot disponibili pentru evocarea trecutului. De asta și autorii operetei *Zarvă între fete* au apelat la un subiect de altădată : un boier moscovit umblă prin țară ca să afle mireasă pentru țar. Boierii scăpătați se grăbesc să-și prezinte odraslele, ca prin ele să-și redobîndească averea și poziția socială pierdute. Xenia însă nu e încîntată de perspectiva măritișului cu un necunoscut, fie el și țarul tuturor Rusiilor. E mai degrabă înclinată să-și dăruiască inima lui Iurii, emisarul atotputernicului suveran. Ca să scape de alegerea ce ar putea să cadă asupra ei, Xenia se ascunde la o mănăstire. E descoperită însă și, apoi, iertată chiar de către țar care înțelege că nu poate să stea în calea dragostei dintre tînăra fată și iscusitul său emisar.

Libretul a alimentat copios inspirația proaspătă a compozitorului, al cărui stil de o exaltare romantică a cucerit spectatorii, mai cu seamă că el se inspira din cîntecul și dansul popular. Corul „Veniți dragi fete, cu flori în plete", ariile „Drag pîrîu cu unde de cleștar" și „Zi de vară" au relief și solicită interesul.

Un succes și mai mare a obținut Miliutin cu o altă operetă a sa, *Sărutul Cianitei*, pe libretul lui Evgheni Satunovski, prezentată în 1959 la Moscova, iar șase ani mai tîrziu și la București, cu Valeria Rădulescu, Lucia Roic, Cleopatra Melidoneanu, Cella Tănăsescu, Vali

Scanned with OKEN Scanner

Niculescu, Ludovic Spiess, Mircea Nemens, Silviu Gurău, Toni Buiacici ș.a. Succesul mai mare nu se datora neapărat faptului că acțiunea era plasată într-un oraș imaginar din America latină, cît mai ales muzicii, care nu își limitase mijloacele de expresie, încît se deslușește din ea izvorul simțirii unui autentic creator. Aria cu cor a eroinei „Șoptește marea", marșul cîntat în cvartet de studenți, romanța „De ce ai rîs de mine" sintetizează rezonanțele unei sensibilități vii.

Subiectul se țese în jurul sărutului Cianitei, care e scos la licitație spre a finanța participarea la festivalul mondial al tineretului a patru studenți. Emoția se intensifică de-a lungul celor trei acte, ca în cele din urmă Cianita și iubitul ei să pornească, proaspăt căsătoriți, la festivalul mult rîvnit.

Miliutin a răsfrînt în ecouri surdinizate, nu însă mai puțin autentice, ritmurile muzicii hispano-americane, ca să regăsim totuși în partitură vîna puternică a muzicii ruse, expresia ei arzătoare în momentele dramatice investite cu atributele proprii unui talentat compozitor.

Deși în 1924, cînd Isaak Dunaevski și-a prezentat la Moscova prima operetă intitulată *Și pentru ai noștri, și pentru ai voștri,* era vorba de un debutant, critica i-a recunoscut fără șovăială gustul și judecata, odată cu invenția melodică de un rar belșug.

Isaak Dunaevski (1900-1955) a studiat muzica la Harkov, unde a absolvit conservatorul, a activat în acest oraș la teatrul de stat, a compus muzică pentru spectacole, a dirijat coruri, a predat lecții la Universitatea populară, ba a colaborat și cu unități militare ale căror coruri și fanfare le instruia. Dragostea de muzică ușoară i-a deșteptat-o activitatea desfășurată la Leningrad, unde a condus o formație de music-hall cu repertoriu variat și in-

Scanned with OKEN Scanner

teresant. A compus balete și mai multe operete, care i-au adus un prestigiu special în rîndul compozitorilor genului. La Moscova s-au prezentat operetele *Mirii* (1927), *Cariera premierului* (1928), *Pasiuni polare* (1929), *Valea de aur* (1937), *Pălărioara de paie* (1938), *Căile fericirii* (1941), *Vînt de libertate* (1947), *Fiul clovnului* (1950) și *Salcîmul alb* (1955).

Atributele proprii lui Dunaevski — melodia de un relief incontestabil, tehnica surprizelor în armonizare și orchestrație, abateri și reveniri la leitmotiv, lirismul neîntrerupt — sînt cel mai bine puse în evidență în opereta sa de mare spectacol *Vînt de libertate*. La trei ani după premiera absolută, ea a avut parte la Teatrul de Operetă din București de interpreți demni de frumoasele lor roluri, ca Petre Ștefănescu-Goangă, Silli Popescu, Virginica Romanovski, Nae Roman și Bimbo Mărculescu. Ei au transmis lungimea de undă a simțirii din opereta maestrului sovietic, dispărut prea curînd spre a putea să-și valorifice în întregime talentul, cunoștințele și experiența.

La sfîrșitul unui sîngeros război — povestește libretul — doi marinari o vestesc pe mama Clementina că pacea a fost restabilită. Sînt fericiți că vor porni din nou pe navele lor în largul lumii, dar văduva săracă nu are nici un motiv să le împărtășească fericirea. Cel mult dacă fiica ei, Stela, ar primi cererea în căsătorie a bogatului patron de nave Sten. E un om pe care muncitorii din port îl urăsc fiindcă a colaborat cu inamicul. Cel mai înversunat pare să fie Mario, care o iubește pe Stela. La o petrecere dintr-un bar de pe chei, Stela îl anunță pe Mario că mama sa o silește să se mărite cu Sten, așa că nu le rămîne decît să fugă și să se logodească fără întîrziere. Numai că Sten o șantajează pe fată cu amenințarea că îl denunță pe Mario, pe capul căruia e pus

Scanned with OKEN Scanner

un premiu ca temut partizan. Stela primește tîrgul și, disprețuită de marinarii prieteni ai lui Mario, pleacă cu bogatul armator. Îi vine însă de hac bogătașului fără inimă propriul lui nepot. Miki, care îl reclamă pe unchiul său pentru toate fărădelegile săvîrșite în conlucrarea sa cu dușmanii. Guvernatorul, și el cu musca pe căciulă, îl arestează pe Sten doar spre a-i înlesni evadarea. E descoperit însă de nepotul ager, așa cum se descoperă și de ce Stela renunțase la Mario. După fericita împăcare dintre ea și Mario, marinarii aruncă în aer nava ce urma să pornească în larg încărcată cu arme destinate inamicilor unui popor luptînd pentru libertate.

Opereta lui Isaak Dunaevski a avut o mare înrîurire asupra tinerei creații de gen sovietice. Calitatea ei esențială era dinamismul subiectului și generozitatea melodiilor. Aria ce dă și titlul operetei este largă și nuanțată, caldă și mobilizatoare. Ea revine și incendiază soliști, cor și orchestră, fiind izvorîtă din inima vieții, dintr-un elan patriotic impresionant. Se ivise opereta nouă sovietică, în care cîntecul de masă are rolul estetic animator, conferind dramaturgiei genului o prospețime ce încîntă.

Lecția lui Isaak Dunaevski n-a fost uitată, compozitorii de operete din Uniunea Sovietică țin seamă de ea în ceea ce au creat în ultimele două-trei decenii.

Scanned with OKEN Scanner

OPERETA ROMÂNEASCĂ VECHE

Stabilirea la Iași a familiei juristului Flechtenmacher din Brașov a însemnat pentru ea nu doar o schimbare de cadru, ci și una de sensibilitate. Viitorul compozitor Alexandru Flechtenmacher, născut în 1823, a fost atins acolo de aripa artei. Trupele de teatru franțuzești, care făceau dese turnee în Moldova, au inoculat în el din copilărie interesul pentru scenă și muzică, încît a luat de timpuriu lecții de vioară și pian. La vîrsta de unsprezece ani era violonist în orchestra unei trupe de actori francezi, ca adevărata educație să și-o facă mai tîrziu, în atmosfera de caldă muzicalitate a Vienei, unde a urmat studii la conservator. Ca dirijor la Teatrul Național din Iași, a adus un suflu de aspirație spre calitate. Dîndu-și seama însă de nivelul scăzut al înțelegerii artistice a publicului, el și-a impus o frînă, căutînd să-și utilizeze talentul și cunoștințele în vederea unei treptate culturalizări muzicale.

Același lucru l-a făcut Alexandru Flechtenmacher la București și la Craiova, unde a fost pe rînd sau simultan profesor de pian, vioară și violoncel, profesor de armonie și director de conservator, dirijor de orchestră și cor, ceea ce i-a dat mare autoritate în societatea timpului. Nu fiindcă muzica și muzicienii s-ar fi aflat la o prea înaltă prețuire, ci fiindcă era

Scanned with OKEN Scanner

vorba de astă dată de un fenomen, mai ales cînd își manifesta și darurile creatoare.

Încă din 1847, Flechtenmacher compusese o uvertură națională „moldavă", muzică de cameră, imnuri, piese pentru cor și marșuri pentru fanfară, dar renumele și l-a cîștigat indeosebi cu vodeviluri. A izbutit nu o dată să spargă în ele tiparul strîmt al romanțelor și ariilor sentimentale, găsind note mai pregnante pentru melodiile îmbrăcate în armoniile cuvenite. Mai mult, el a descoperit cîntecul popular, împrospătîndu-și partiturile cu intonații din folclor. Un folclor preluat, deocamdată, în mare parte de la lăutari, dar oricum de factură națională, ceea ce a fost o adevărată noutate în muzica de teatru a acelei perioade, dominată de gustul francez și german.

În acest fel s-a înfiripat la noi un stil de operetă românească, cu scăpărări ce ne mai pot delecta chiar azi, evocînd un timp cînd muzica românească, refugiată la umbra celei occidentale făcea, în teatru, primii pași pe cărările ei firești. Cine să-și fi închipuit — ceea ce Flechtenmacher demonstra în creația sa — că motivele de cîntec popular se pot prelucra sau turna în formele muzicale culte? El a pus în circulație o mulțime de melodii populare, învingînd rezistența publicului față de ceea ce se socotea a fi un mod „primitiv" de a cînta.

Muzica lui Alexandru Flechtenmacher, compusă pentru comediile și vodevilurile lui Vasile Alecsandri, răsare dintr-o inspirație proaspătă, care n-a secat niciodată. Se pare că poetul a scris cele mai multe piese anume spre a fi prelucrate muzical în vodevil și „operetă" de Flechtenmacher. Așa au apărut, pe rînd, *Piatra în casă* (1847), *O nuntă țără-*

Scanned with OKEN Scanner

nească în Moldova (1848), *Scara mîței* (1850), *Cucoana Chirița* (1850), *Iașii în carnaval* (1851), *Crai nou*, operetă și aceasta (1856), *Cinel-Cinel* (1857), *Lipitorile satelor* (1862), *Millo director* (1865), *Arvinte și Pepelea* (1869), melodrama națională *Cetatea Neamțului* (1870), *Iorgu de la Sadagura* și *Chirița în provincie* (1871). Cu Matei Millo, el a colaborat la opereta în două acte *Baba Hîrca*, din care radiază fosforescența unei fericite înzestrări melodice, încît elogiile ce i s-au adus au fost întemeiate. Au urmat alte piese cu muzică, apoi „opera" *Fata de la Cozia* (1870), pe text de Dimitrie Bolintineanu, și opereta *Rotarul*, text de Mihail Pascaly (1886), pe lîngă numeroase „cîntecele comice", de fapt piese cu muzică — socotite „cantonete scenice" — pe texte de Alecsandri, N.T. Orășanu, Costache Negruzzi ș.a.

Fiind concepute, cum remarcau cronicarii ziarelor vremii, „sub forma națională și avînd un scop național", ele au pus în lumină o fizionomie artistică de excepție și, totodată, intenția tenace de a educa și prepara publicul în vederea înțelegerii unui teatru muzical de mai înaltă ținută. Chiar dacă urechea avertizată a publicului de azi nu le mai gustă, aceste vodeviluri și „operete" n-au fost apariții hibride, ci dimpotrivă, punctul de plecare al unui teatru muzical autohton.

Alexandru Flechtenmacher a fost urmărit de o soartă nemeritată, pierzînd toate ființele ce-i erau dragi, ba fiindu-i mistuite într-un incendiu și peste șase sute de compoziții în manuscris — o pierdere ireparabilă, prin valoarea lor documentară pentru istoria muzicii românești. A murit singur și părăsit, în 1898, într-un climat artistic ce ar fi fost obligat să-i recunoască și onoreze contribuția la cultura muzicală românească.

Scanned with OKEN Scanner

Opereta *Baba Hîrca*, pe text de Matei Millo, s-a prezentat în premieră, la 26 decembrie 1848, pe scena Teatrului Național din Iași. Personajul titular era interpretat de însuși Matei Millo. Doi ani mai tîrziu, ea s-a jucat și la București, în sala Momulo, iar Millo a întreprins în 1870 un turneu prin Transilvania, unde *Baba Hîrca* a fost un izvor de entuziasm național pentru publicul orașelor cu o numeroasă populație românească.

Bătrîna vrăjitoare Hîrca îi promite tînărului boier Vlad, îndrăgostit de Viorica, fata pădurarului Gînju, logodită cu altul, că va face în așa fel ca ea să se mărite cu el. Viorica nu e încîntată nici ea de căsătoria dintre „un crin și-un putregai". Logodnicul oficial Bîrzu nu se lasă însă și îi fură fetei o sărutare, pentru care ea e pedepsită de tatăl ocrotitor al datinilor. El își încuie fiica în casă, dar baba Hîrca desferecă ușa prin vrăjitoriile ei, iar tînărul boier se ivește și el, sub masca unui țăran, care dorește să se cunune cu ea. Apare alaiul nuntașilor, încît Viorica pare osîndită să se mărite cu cel ce nu-i este pe plac. Dar baba Hîrca își continuă vrăjile, provoacă tunete și fulgere, răsar de nu se știe unde niște drăcușori poznași, prefăcuți îndată într-un înger cu tolbă și săgeți. Una din aceste săgeți o face pe Viorica să se îndrăgostească de fiul de boier, cu care se și cunună. Nu înainte ca îngerașul să rupă farmecele babei Hîrca, pe care o înghite pămîntul.

Matei Millo s-a îndepărtat în textul său de realitatea banală, spre a aborda tărîmul poveștilor populare, unde imaginația poate zburda în voie. Subiectul satisfăcea nevoia de basm și corespundea sentimentalismului burgheziei veacului trecut. Acțiunea se desfășoară, bineînțeles, undeva în Moldova, cu poezia autohtonă de rigoare, din care se desprinde pitorescul de limbaj și costum local. Sînt cîte-

Scanned with OKEN Scanner

va frumoase arii în operetă, îndeosebi momente corale, ca „Stai pe loc", „Tanana, aftanana" și intrarea plăieșilor. Partitura oglindește cunoștințele serioase ale unui muzician care a deschis drumul operetei românești prin activitatea sa meritorie.

Nu trebuie să ne surprindă faptul că Eduard Caudella (1841—1924) și-a socotit *Olteanca* „operă comică". Ea e, oricum, o operetă în toată puterea cuvîntului, compozitorul colaborînd la muzica ei cu Gh. D. Otremba, pe libretul lui Gh. Bengescu Dabija. Premiera din anul 1880 de la Iași a impus o lucrare în genul distractiv ce își avea rostul în educarea gustului public.

La un conac oarecare se așteaptă întoarcerea tinerilor din războiul cu turcii. Maria, fina moșierului, e bucuroasă să-l întîmpine pe Jenică. „Olteanca" din titlu este Sofia, soția moșierului Sandu Kirkidescu, un nătărău gelos și îndărătnic. Sandu și Jenică se furișează prin grădini, îmbrăcați turcește, cu scopul ca Jenică să-i demonstreze moșierului că poate să-i sucească capul virtuoasei lui soții. Olteanca, atît de mîndră de virtuțile ei. Numai că Sofia află de uneltire, își iese din pepeni, ca și de altfel Maria, uimită de-a binelea de viteazul ei logodnic. Numai că

Nici Scaraoțchi cel mare
Nu poate născoci
Ceea ce-i Olteanca-n stare
În minte a urzi.

Îmbracă degrabă fetele de la conac în straie de sărbătoare, peste ele pune zdrențe de vrăjitoare, iar cînd Jenică apare la conac e dezamăgit de înfățișarea de zgripțuroaică a moșieresei. Smulgîndu-i însă năframa și ochelarii, e fermecat pe loc de frumusețea ei. Ea îi făgăduiește să-l introducă la noapte, cu ajutorul

Scanned with OKEN Scanner

a două slugi credincioase, într-un sac și să-l aducă astfel în iatacul ei. Logodnica deznădăjduită de ceea ce aude îi destăinuie moșierului ceea ce se pregătește. Sandu e batjocorit cumplit de nevastă și ar păți-o și mai rău dacă nu s-ar întoarce oștirea, cîntînd marșul victorios :

Calcă române, plin de mîndrie,
Ridică-ți fruntea nemaisfiit,
Că sub picioare, neagra robie,
Jugul și lanțul tu le-ai zdrobit !

Între timp, Maria îi destăinuiește lui Sandu, care hotărăște să-i ia locul lui Jenică, dar ajung amîndoi în același sac. Numai că, și de astă dată, Sofia află ce se pregătește — nu degeaba e ea Olteanca ! —, încît în loc de un bărbat, sînt doi în sac : Sandu și Jenică. Ei sînt scoși în mijlocul soborului de draci și vrăjitoare, ca, după ce groaza le mai trece, să fie iertați și să înceapă jocul și cheful spre a uita spăimoasele pățanii de peste noapte de la conac.

Caudella a fost de părere că lucrarea sa este „prima în stil modern la noi în țară", socotind-o în același timp operă comică. Publicul a asistat la un moment de seamă al teatrului muzical românesc. Opinia că ea este o *operetă* n-a risipit-o în nici un fel evoluția de mai tîrziu a genului. Caudella a introdus în ea ritmul viu și însuflețit al cîntecelor patriotice, pe lîngă jocurile populare de formă arhaică. Patina vremii ce s-a așternut peste ele nu le-a răpit din farmec, chiar dacă ni se par azi inactuale.

Cu toate că Eduard Caudella a contribuit, prin întreaga sa creație, la îmbogățirea conștiinței noastre culturale, s-a stins în lipsuri materiale, odată ce țara uitase că el figurase decenii întregi printre energiile ei vii pe tărîmul artei.

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Dimitrescu (1847—1928) a fost elevul lui Alexandru Flechtenmacher, cu care a studiat violoncelul, absolvind Conservatorul din București, al cărui profesor provizoriu a fost. A devenit titular, după mai mulți ani de studiu la Viena și Paris, educînd cu pricepere și mare dragoste pentru tineret două generații de violoncelişti. A dat concerte, a înjghebat formații camerale, a dirijat orchestra Teatrului Național și a Ministerului Instrucțiunii Publice (Filarmonica de mai tîrziu) și a înființat, în 1880, cel dintîi cvartet de coarde permanent. Popularizînd operele de seamă ale maeștrilor străini, el a militat fără să descurajeze — deși ar fi avut destule motive, datorită inexistenței unui sprijin oficial eficace — pentru crearea unei culturi artistice naționale, atît în domeniul creației, cît și al interpretării. A compus cîntece, piese corale, cvartete de coarde, piese simfonice, între care mult cîntatul „Dans țărănesc", concerte pentru violoncel și orchestră, dar mai cu seamă muzică de teatru : poeme dramatice, feerii, melodrame, precum și două operete : *Nini* și *Sergentul Cartuș*.

Prima, de fapt a doua în cronologia creației lui Constantin Dimitrescu, s-a prezentat în 1898 la Teatrul Național din București, cu Lucrezia Brezeanu, Elisa Odesianu, Pepi Moor, Al. Bărcănescu, Al. Catopol, Nicu Poenaru, I. Brezeanu, N. Soreanu ș.a., și a fost reluată, după aproape zece ani, de compania lui Constantin Grigoriu, la Parcul Oteteleșeanu. A doua, *Sergentul Cartuș*, pare să fi rămas în cartoanele de pe pianul compozitorului, fără să afle trupă care s-o pună în scenă, amănunt simptomatic pentru condițiile în care trăiau și activau artiștii creatori.

În *Nini*, pe libretul de Dimitrie Ionescu Zane, este zugrăvită comico-satiric o colonie de pictori. Tinerilor maeștri ai penelului li se fac

Scanned with OKEN Scanner

tot felul de comenzi de portrete, între care al frumoasei Nini și ale unor bogătași bătrîni. Intrigile lor piperează cele trei acte, dar nici o uneltire n-o poate împiedica pe Nini să devină soția pictorului Nastu.

Dacă despre muzică s-a scris în presa vremii că „e de oarecare valoare", textul este lipsit cu desăvîrșire de ea. Oricum, opereta nu s-a prezentat decît de trei ori, fără perspectiva de a mai fi scoasă din uitare. Dacă a contribuit la progresul teatrului nostru muzical distractiv a făcut-o cel mult iscînd ambiții mai mari în compozitorii care, eventual, luaseră parte la reprezentarea ei. Ambiții mai mari și mai de calitate, fiindcă pînă și puțina noastră cronică muzicală cîtă exista la sfîrșitul secolului trecut nota, cu politețe, că „în unele locuri muzica nu e tocmai în raport direct cu situația".

Sergentul Cartuș, pe libretul lui Ion Apostolescu, reflectă un moment de după războiul din 1877 într-un sat din cîmpia Dunării. Călin, poreclit sergentul Cartuș, poposește la un han, unde se îndrăgostește de hangiță, dar ea și-a dăruit inima altuia încă din copilărie, om cu care se va și mărita spre marea mîhnire a lui Călin.

Ne poate surprinde faptul că într-o viață artistică destul de tînără, cum era a noastră în ultimile decenii din secolul trecut, opereta aceasta, cu ecourile ei patriotice, n-a găsit un teatru — nici chiar în cazul inimosului George Ștephănescu — care s-o prezinte. Ceea se înseamnă că nici ea n-a avut vreun rol în progresul teatrului muzical românesc. Poate că însuși Constantin Dimitrescu să se fi îndoit de valoarea operetei sale, care, deși își spunea „națională", suna încă prea puțin românește spre a corespunde etichetei.

Totuși, chiar de pe vremea aceea, *opereta națională* exista, o dată ce Ciprian Porumbescu

Scanned with OKEN Scanner

compusese în urmă cu un deceniu și jumătate *Crai nou*, pe textul de Vasile Alecsandri.

Ciprian Porumbescu (1853-1883) a compus la Brașov opereta *Crai nou*. Activa în oraș o formație instrumentală alcătuită din vreo treizeci de muzicanți. Exista și încăpătoarea sală de festivități a gimnaziului românesc, bună pentru spectacole muzicale. De ce să nu-și fi încercat tînărul și entuziastul compozitor talentul într-un domeniu atît de solicitat de public? Deși era ocupat peste măsură cu instruirea unui cor bisericesc, ceea ce presupunea timp, răbdare și energie, cu toate că dădea concerte și acompania la pian pe instrumentiști sau cîntăreți la producțiile de amatori, el a aflat răgazul spre a compune muzica pe subiectul romantic al unui basm, întemeiat pe credința populară că la ivirea Lunii noi — Crai nou — dorințele tinerilor care se iubesc sînt împlinite. Eroii sînt două perechi de tineri, Anica cu Leonaș și Dochița cu Bujor, pe care șăgalnicul Moș Corbu îi ajută să se căsătorească.

Subiectul mai fusese tratat de Alexandru Flechtenmacher și de Ion Andrei Wachmann, fără darul melodic al lui Porumbescu, ale cărui mari însușiri au asigurat operetei o viață mai lungă în activitatea formațiilor de artiști amatori din Transilvania și Bucovina.

Compozitorul nu era la prima sa încercare în teatrul muzical. *Candidatul Linte sau Rigurosul teologic* nu-l mulțumise însă nici pe el, mai ales că era cel mult un vodevil, nicidecum operetă. De astă dată era hotărît să-și tălmăcească în *Crai nou* veselia tinerească, seninătatea melancolică, tandrețea și sensibilitatea, odată cu încrederea în frumusețea cîntecului popular. Nu-i scrisese el tatălui său, la Stupca, nu cu mult în urmă că „în juna-mi extază, mă cugetam numai la muzică și vă spuneam că

Scanned with OKEN Scanner

dorința mea cea mai fierbinte este de a putea compune o operetă“ ?

În sfîrșit, în seara de 27 februarie 1881, *Crai nou* a avut un succes răsunător, de care au aflat toate provinciile locuite de români. Comentatorii au fost încîntați, asigurînd pe cititorii lor că totul în partitura tînărului maestru este „ rupt din sufletul poporului“. De la horă, doină și cîntec bătrînesc, la dansul de țară și romanța lăutărească, totul figura în țesătura muzicală a operetei. Celor care se îndoiau că poate să existe o operetă națională de valoare artistică, Ciprian Porumbescu le-a răspuns îndată în ziar că se înșală cei ce par să descopere în *Crai nou* urme ale lui Offenbach, Strauss și Suppé. „Dacă este vorba de vreun compozitor pe care l-am studiat și-l studiez și acum cu multă diligență — suna riposta —, atunci îmi permit a spune că acesta e însuși poporul român, care stă peste Offenbach, Genée, Suppé ș.a.“

Succesul fără nici un precedent al operetei *Crai nou* s-a datorat felului cum compozitorul lăsase la o parte din textul lui Alecsandri tot ce nu folosea dramaturgiei muzicale. Totul începea cu o frumoasă uvertură, care înșira motivele principalelor arii și coruri. Piese ca „Frunză verde baraboi“, „Frunză verde stejărel“, arietta „Copiliță de la munte“, cîntecul comic „Gîl, gîl, gîl“ aveau nu numai afinități de simțire cu folclorul, ci și motive populare, iar „Te-ai dus, iubite“ era contaminat de intonații lăutărești.

Într-un sat de munte, fete și flăcăi salută ivirea Lunii noi :

Crai nou, bine-ai venit,
Fă-mi dorul împlinit !

Dochița își înalță ruga spre astrul mut să i-l aducă îndărăt de la oaste pe Leonaș. Tine-

retul strîns împrejurul orîndei satului salută și sosirea lui Moș Corbu, care le aduce la cunoștință că, în codru, se află, sleiți și rătăciți, doi tineri cuconași. La urechea Dochiței șoptește însă că tînărul „rătăcit" nu este altul decît Leonaș, care a furat-o pe Anica, fiica ispravnicului. Cum jandarmii sînt pe urmele lor, Dochița trebuie să-i ascundă. Anica e adusă leșinată, iar Leonaș și Moș Corbu scapă la sosirea jandarmilor, pierzîndu-și urma în codru. Ispravnicul vine speriat din pădure, unde a fost amenințat de două matahale negre, în căutarea cărora pornesc jandarmii. Ei îl bănuiesc pe Leonaș de a-i fi furat ispravnicului o mare sumă de bani. Leonaș apare în chip de matahală, îl sperie de-a binelea pe ispravnic și îl închide în orîndă. Zadarnic însă, odată ce jandarmii revin, iar tinerii se ascund într-un loc știut numai de Moș Corbu. El trebuie să-i vestească de trecerea primejdiei. Numai că ispravnicul îl îmbată pe bătrînul cimpoier, care trădează ascunzișul tinerilor, ba mai prinde să și cînte din bucium, încît Leonaș și Anica apar din pădure. Cine știe ce i-ar aștepta, dacă n-ar sosi un sol călare cu vestea că banii furați ispravnicului au fost găsiți și că hoțul nu este altul decît fiul lui de suflet. Ispravnicul, zdrobit de ceea ce află, consimte la căsătoria dintre Anica și Leonaș, ca Dochița să fie ascultată de Crai nou și să se mărite cu Bujor, căpetenia jandarmilor.

Ciprian Porumbescu învățase o mulțime de lucruri folositoare din opereta vieneză, care i-a fost însă mai curînd stimul decît model sau sursă de inspirație. A compus în *Crai nou* o muzică simplă și directă, plină de buna dispoziție a petrecerilor populare, de veselia horelor sătești, de duioșia doinei. Coardele mai grave vibrează în numerele corale „Pe plaiuri de munte" și „Crai nou". Muzica exprima, deghi-

Scanned with OKEN Scanner

zat dar pe înțelesul tuturor, aspirațiile naționale de libertate și unire.

Invenția melodică necăutată, formele clasice umplute cu un conținut de simțire inedit, coloritul autohton, împrumutat pînă și unor dansuri de origină străină, ca valsul, polca și galopul, au asigurat succesul crescînd al operetei. Ciprian folosise tiparele străine cu iscusință și le integrase spiritului românesc, încît avea deplină dreptate criticul care, lăudînd după un deceniu și jumătate opereta compozitorului dispărut între timp, afirma că valoarea ei nu este neapărat doar artistică, fiind mai ales capabilă a te face să vezi „lumea ca român, a o înțelege românește în secretele sale, și a o perpetua în sufletul românesc".

Ciprian Porumbescu a fost unul din artiștii noștri înaintași care știa că omul copleșit de mîhniri și greutăți se întoarce la pămînt, la sufletul poporului său, ca la un sprijin fără greș. De aici și caracterul românesc al operetei *Crai nou*, pare-se cea mai reușită lucrare a genului din secolul XIX.

Să fie *Scara miței* a lui Iacob Mureșianu (1857-1917), pe textul de Vasile Alecsandri, o operetă ? Sau cele cincisprezece tablouri strînse într-un singur act sînt mai degrabă un vodevil ? Cum nouă celor de azi nu ni s-a mai oferit prilejul de a asista la spectacolul acestei piese cu muzică, frumoasă și foarte românească, prezentată abia la 1906 la Blaj de către amatori, trebuie să acceptăm eticheta ce i-a fost atribuită lucrării chiar de către compozitor.

Tînăra văduvă Anica se mărită înainte de trecerea anului de doliu, lucru pe care îl ascunde de lume, ca să nu se compromită și să nu-l compromită nici pe soț, magistratul Măgdian. Numai că grădinarul Marin îl surprinde pe proaspătul soț ieșind în zori de zi din casa văduvei. Magistratul cumpără tăce-

Scanned with OKEN Scanner

rea celui care l-a văzut cu două pungi de bani. Încurcăturile duc la gelozia soțului legal al Anicăi și a vărului ei Ghiță. Soțul, ca s-o prindă pe nevastă cu altul, se cațără pe scară la fereastra nevestei sale. La strigătele lui Ghiță care crede că-i vorba de un tîlhar, vin săteni cu torțe și, la lumina lor, totul se lămurește. Candidatul păgubaș la mîna mai de mult legată a frumoasei Anica pornește mîhnit în cîntecul corului : „Mergi vesel, ferice, pe drum, și prinde la minte de-acum".

Cu multă însuflețire, dar uneori cu o imaginație limitată, Iacob Mureșianu a făcut dintu-un material muzical de circulație obștească— doine, jocuri și cîntece — o operetă, pe care nici un teatru, în afara celui muzical de la Brașov, în stagiunea 1968-69, n-a mai încercat s-o reînvie. Tentativa brașovenilor a fost un act de gratitudine în memoria unui compozitor înaintaș, care a semănat multe îndemnuri generoase în jurul său ca dascăl, creator și animator artistic.

O altă operetă a lui, *Millo director*, a fost prezentată la Blaj în 1910 doar cu pian. Tot pe text de Vasile Alecsandri, avem de-a face cu o lucrare mai puțin consistentă artistic, subiectul diluîndu-se de-a lungul a paisprezece tablouri.

Discipol al lui D. G. Kiriac, Eduard Wachmann și Robert Klenck, Ionel G. Brătianu (1885-1921) a avut o viață scurtă dar activă. A compus cîteva romanțe mult cîntate la vremea lor, dintre care „De-acum nu te-oi mai vedea", pe versurile lui Eminescu, a rămas în repertoriul clasic al genului. Profesor de muzică la seminar și liceu în București, el a format și a instruit coruri, pentru care a compus lucrări inspirate, ca „Pui de lei", „Cer frumos al țării mele", „Frunză verde de rogoz" și „Noapte bună, somn ușor". S-a atașat unui ideal de artă, sămănătorismul, pe care l-a tra-

Scanned with OKEN Scanner

dus în muzica sa, căutînd pe cît putea în numeroasele sale obligații să cunoască mai de aproape cîntecul și dansul popular. S-a apropiat de ele doar prin intermediul lăutarilor, fiind legat de București unde se născuse.

În 1912, Constantin Grigoriu i-a prezentat cu compania sa, și sub conducerea muzicală a compozitorului, opereta *Izbînda dragostei*. Dincolo de cîteva momente convenționale, cupletele erau sprintene, iar ariile lirice pline de căldură. Textul era naiv din cale-afară, povestind jalea unei tinere fete care află că logodnicul i-a murit pe front, în războiul cu turcii. Mama Marioarei mîhnite, moșiereasă scăpătată, ar dori să-și mărite fiica după un arendaș vecin. Izbutește s-o convingă pe fată și nunta e cît pe-aci să se încheie cînd logodnicul, crezut mort, se întoarce din lagărul turcesc. Cum Mărioara și-a promis mîna arendașului, nu mai poate renunța la căsătorie, dar arendașul se retrage spre a-i face pe tineri fericiți.

Un subiect lacrimogen, în care flăcăiașul Ștefănel introduce o notă umoristică prin felul naiv cum aspiră și el la mîna fiicei de moșiereasă.

În 1916, la teatrul Leon Popescu din București, Ionel G. Brătianu și-a prezentat o altă operetă, de astă dată pe libretul lui A. de Herz. Se intitula *Dragostea Corinei* și avea interpreți pe N. Leonard, V. Maximilian, Elena Mavrodi și Gh. Carussi. După opinia unui cronicar, textul excela prin vervă și umor, fără să fie lipsit de romantismul obligator în operetă. I se propunea publicului tot o poveste de căsătorie, unde un bogat unchi vrea să-și însoare nepotul cu bogata și frumoasa Corina. Numai că nepotul se simte prea bine la București spre a se sinchisi de unchiul aflat la moșia sa. Toate stratagemele de a-l ademeni acasă, ca s-o cunoască pe Corina, dau greș, pînă cînd unchiul

Scanned with OKEN Scanner

suspendă banii cu care își răsfață nepotul. Îl obligă în acest fel să renunțe la viața sa amuzantă, ca dînd ochii cu Corina să se aprindă de îndată, și ceea ce părea cu neputință pentru flușturatecul tînăr, se transformă într-o fericită realitate.

Un subiect banal și acesta, chiar dacă-i un fragment din viața epocii, dar este în dialoguri o zvîcnire de viață, datorită căreia totul pare plăcut și curgător, asemenea muzicii în care compozitorul a excelat. Opereta s-a prezentat de cincizeci de ori, un record neatins pînă la acea dată de vreo altă operetă românească. Cronicarul M. Mărgăritescu remarca în „Flacăra" că unele coruri au „un colorit românesc", că „unele comentarii binevenite pot place oamenilor de gust", dar că există și unele reminiscențe din muzica veristă. Să fi fost această ultimă observație un avertisment adresat compozitorului, care putea să folosească mai curajos filonul de inspirație populară ? Oricum, Ionel G. Brătianu se afla pe calea cea bună și, dacă viața nu-i era atît de curînd curmată, poate că demonstra o evoluție spectaculoasă pe tărîmul romanței și al operetei.

Moș Ciocîrlan, opereta în trei acte a lui Tudor Flondor (1862-1908), pe libretul compozitorului în colaborare cu C. Berariu și T. Bocancea, a fost prezentată în 1901 la Cernăuți, dar succesul cel mai mare l-a avut în interpretarea actorilor sibieni în cadrul Reuniunii de muzică și cîntări. Ei au jucat opereta lui Flondor și la București, apoi la Craiova, ca în orașul de reședință al reuniunii și în alte localități din Transilvania să fie ani la rînd un cap de afiș viu aplaudat al activității amatorilor.

Moș Ciocîrlan e un bătrîn șiret și hapsîn, căruia fratele său i-a lăsat pentru fiică, Florica,

Scanned with OKEN Scanner

o sută de galbeni drept zestre. Dar moșul speculează banii aflați în păstrarea lui, îi împrumută cu dobînzi mari, numai pe pescarul Chirilă îl mai cinstește cu cîte-un gologan, ca să nu divulge taina nimănui. Florica îl iubește pe chipeșul păcurar Stan, bătrînul însă vrea s-o dea după Chirilă, care se mulțumea drept zestre doar cu douăzeci de galbeni, ca restul să-i rămînă zgîrcitului moșneag. Chirilă îl îmbată pe bătrîn, îi fură banii și se ascunde în pădure. Dar George, un sătean aflat tocmai la vînătoare, îl pîndește pe Chirilă cum își îngroapă banii la rădăcina unui arbore. La întoarcerea sa în sat, George află că moș Ciocîrlan a fost prădat. Cu gîndul la ceea ce a văzut în pădure, el găsește banii furați și ascunși de Chirilă, după care bătrînul e nevoit să încuviințeze căsătoria nepoatei sale cu Stan, dîndu-i de zestre galbenii ce i se cuvin.

Muzica lui Tudor Flondor are un pronunțat început de originalitate etnică și o sensibilitate apropiată de folclor. Compozitorul studiase muzica cu Robert Fuchs, la Viena, unde luase ființă primul cor studențesc al societății România Jună. El a fost vrăjit de operetele lui Suppé, Strauss și Millöcker, care i-au stimulat imaginația și l-au determinat să scrie și el o muzică românească, așa cum compozitorii vienezi scriau muzică cu intonații germane. A compus cîteva frumoase piese corale, de elevare lirică, cîteva cîntece pentru voce și pian, piese pentru pian, comedii și vodeviluri. Opereta *Noaptea Sfîntului Gheorghe* (1885), revizuită o jumătate de secol mai tîrziu de Mihail Jora, a fost prezentată pe scena Operei Române din București în 1937.

Tudor Flondor oglindește cu simplitate și cu unele note de umor personajele operetelor sale,

Scanned with OKEN Scanner

concepute cu o tehnică impecabilă a imaginii muzicale. Vodevilul *Cinel-Cinel*, pe textul lui Vasile Alecsandri, a figurat în repertoriul amatorilor din toată țara, sporind exigența interpreților și a spectatorilor față de teatrul muzical distractiv. *

* Pe Ion Hartulary-Darclée (1886-1963) îl socotim ca aparținînd la vechea gardă a compozitorilor români de operete. Cu atît mai mult cu cît el a activat, între anii 1913-1930, în Italia, unde și-a prezentat cu propria sa companie lirică șase lucrări originale : *Amorul mascat* libret de Carlo Zangarini (Torino, 1913), *Amazoana*, libret de Angelo Nessi (Genova, 1921), *Mademoiselle Sans-Façon*, libret de Angelo Nessi (Veneția, 1921), *Margery*, libret de Giuseppe Cortesi și Ion Hartulary-Darclée (Veneția, 1928), *Zig-zag*, libret de Carlo Lombardo (Teatro dal Verme, Milano 1930) și *Operetta*, libret de Luigi Bonelli (Teatro lirico, Milano, 1930). Opereta-feerie *Atlantic-City*, pe libret de Amichatis a fost jucată în 1930 la Barcelona. Cu toată bogăția și noblețea muzicii — suferind influența lui Puccini și, în general, a verismului —, operetele compozitorului român și-au aflat cadrul firesc în Italia primelor decenii ale veacului, dar nu s-au putut adapta la gustul și orientările publicului nostru. În emisiunile Radiodifuziunii Române, multe din frumoasele arii din ele au fost totuși difuzate frecvent, spre satisfacția auditorilor în stare să aprecieze o muzică inspirată.

Scanned with OKEN Scanner

NOUA OPERETĂ ROMÂNEASCĂ

În condițiile unei vieți artistice din ce în ce mai bogate în țara noastră după anul 1944 — perioadă caracterizată prin elan creator în toate domeniile —, era firesc ca atenția compozitorilor să se îndrepte și către operetă. Cu atît mai mult cu cît exista, cum am văzut, o tradiție în acest sens și exista, de asemenea, o variată activitate pe tărîmul spectacolului muzical distractiv. Se ivise pînă și un stil al revistei românești, devenită articol de export, așa cum o demonstrează succesele pe continent și dincolo de el ale trupei lui Constantin Tănase și ale teatrului Alhambra.

Problema, pe care compozitorii noștri și-au pus-o, spre a putea crea o nouă operetă românească, a fost sensibila diferențiere a subiectelor și a limbajului muzical de opereta clasică. Erau departe anii cînd teatrului i se cerea doar să amuze. Iuțeala cu care viața se transforma și, o dată cu ea, concepțiile, gusturile, pretențiile publicului, obligau pe creatori la o atitudine revizuită față de gen. Opereta noastră era invitată să-și afirme individualitatea prin temele abordate și printr-un limbaj muzical primenit, punînd în circulație eroi și subiecte cu atribute caracteristice preocupărilor și idealurilor actuale. Pe cine putea să mai intereseze comedia amorului burghez, farsa din operetele de odinioară, anecdota lipsită de un conținut moral ? Legătura artiștilor creatori cu

Scanned with OKEN Scanner

realitatea devenise după al doilea război mondial mai strînsă, inspirația lor era dirijată tot mai mult către aspecte și probleme de interes general.

O ierarhizare de valori în rîndul noilor compozitori de operetă este deocamdată anevoie de făcut, din lipsa perspectivei necesare. După cum anevoie putem omite activitatea lui Ion Vasilescu și Nicolae Kirculescu, autori de „comedii muzicale" între anii 1940-1945, pe care le-am putea lesne asimila operetei. Cum ele au pătruns însă în conștiința publică sub altă denumire, trebuie să ne mulțumim cu data de 7 noiembrie 1951 cînd, la Teatrul de operetă din București, s-a prezentat în premieră absolută. *Ana Lugojana* de Filaret Barbu. Atunci s-a născut noua operetă românească, prezentată într-un frumos spectacol, cu Ion Dacian, Silli Popescu, Maria Wauvrina, Virginica Romanovski, George Groner, Viorel Chicideanu, Bimbo Mărculescu ș.a.

Subiectul este un fel de întoarcere la matca obștească : cules de vii, la Lugoj, unde Sandu și Ana descoperă că se iubesc de mult. Buna dispoziție e umbrită însă de sosirea contelui, proprietar al moșiei, care nu mai e primit ca înainte, cu cîntece și fanfară, ceea ce îl face să plece supărat. În schimb, apare vestitul cîntăreț bănățean Nica Iancu Iancovici, care ticluiește un cîntec pentru Ana, cea mai frumoasă fată din sat. Cîntărețul bănățean o place și el pe Ana, dar intervine gelozia domnișoarei Fany. Aceasta îl îndeamnă pe fratele său, blegul Tony, să-i ceară Anei mîna. Ce poate face fata decît să asculte de sfatul celui în care are mai multă încredere, anume Sandu. Cum Ana îi spune că ea s-ar mărita cu un tînăr serios, Sandu e convins că de el este vorba, o încurajează plin de însuflețire. Din dezamăgirea lui, cînd află că alesul este cîntărețul Iancu, Ana înțelege că el o iubește. După o

Scanned with OKEN Scanner

intrigă a domnișoarei Fany, de pe urma căreia Sandu e cît pe-aci să fie arestat pentru o vină născocită, cei doi tineri se regăsesc, iar Nica Iancu Iancovici se retrage din competiția la mîna frumoasei lugojence.

Nu neapărat subiectul în sine este nou, cît modul în care el a fost tratat de V. Timuș, Petre Andreescu și Al. Șahighian, libretiștii operetei lui Filaret Barbu. Dialogul și muzica se alimentează din folclor, din peisajele țării, din tradiții și istorie. Personajele sînt fericite să simtă aerul, lumina, vorba și cîntecul românesc, totul se petrece într-un climat de vigoare și voioșie, astfel că nici nu mai interesează conflictul propriu-zis, spre a fi dezmierdați de cîntece și dansuri, de frumosul port bănățean, de firescul limbii vorbite și ecourile populare ale muzicii. Valoarea primordială a operetei este lirismul ei cu rădăcini în folclor, ritmurile de jocuri populare, care dinamizează scenele de ansamblu, reușita tratare a cîntecului „Ana Lugojana" al lui Ion Vidu, suflul optimist caracteristic întregii activități a compozitorului.

Filaret Barbu (1903-1984) a urmat studii muzicale la Viena, avîndu-l printre profesori pe compozitorul Edmund Eysler. El i-a trezit probabil interesul pentru operetă, descoperind în sprintenul bănățean darul melodiei și un gust accentuat pentru umor. Întors la Lugoj, proaspătul absolvent de conservator a preluat de la Ion Vidu conducerea renumitului cor din localitate, activînd trei decenii ca președinte al Asociației corurilor și fanfarelor românești din Banat. Deși pare să fie doar un titlu onorific, Filaret Barbu a fost în această calitate un ferment al culturii artistice bănățene, a contribuit la înființarea unui conservator de muzică la Lugoj, al cărui director a fost, a pus bazele unui curs de dirijori pentru corurile

Scanned with OKEN Scanner

și fanfarele sătești, ca timpul ce-i mai rămînea să-l consacre compoziției.

Prima lui operetă-vodevil, *Privighetoarea albă*, datează din 1924. Prezentată la Caransebeș de amatori, i-a urmat, în 1933, opereta *Armonii bănățene*, după o nuvelă de I. Popovici-Bănățeanul, jucată la Lugoj, Caransebeș, Reșița, Deva etc.

Înainte de a se afirma cu tot curajul în *Ana Lugojana*, Filaret Barbu a mai compus opereta *Florentina*, destinată și ea amatorilor. Abia cu *Ana Lugojana* și-a demonstrat vigoarea realistă, darul de melodist și pasiunea pentru cîntecul popular. Era oglinda temperamentală a unui muzician avînd nu doar intuiția genului în care se exprima, ci și mijloacele de a conferi creației sale o formă plăcută, accesibilă, convingătoare. Calități ce explică numărul mare de reprezentații ale operetei *Ana Lugojana*, rămasă în repertoriul Operei Române din Cluj-Napoca, după ce a fost prezentată în țara întreagă.

Opereta *Plutașul de pe Bistrița*, pe libretul de Traian Iancu, s-a montat tot la București, pe scena Teatrului de operetă, în distribuție cu Ion Dacian, Silli Popescu, Nicolae Țăranu, Lucia Roic, Virginica Romanovski, Constanța Cîmpeanu, George Groner, George Hazgan și Gabriel Gheorghiu. Personajul principal este istețul plutaș Tudor, căruia rivalul său, Boacășu, încearcă să-i facă greutăți din cauza Ilenei, iubita lui Tudor. După intrigi fără număr, Boacășu pare că va obține consimțămîntul bunicului Ilenei de a-i lua nepoata de nevastă. Chiar în ziua nunții, Boacășu a pus la cale spargerea barajului de pe Bistrița, și singur Tudor, cu priceperea și vitejia lui, împiedică o catastrofă. Boacășu, în disperare, o răpește pe Ileana, dar intervine încă o dată — pentru ultima oară — Tudor, care o scapă și primește binecuvîntarea bunicului fetei, lămurit în sfîrșit de ticăloșia lui Boacășu.

Scanned with OKEN Scanner

O atmosferă de optimism și naivitate rustică domină opereta, concepută în nota originală a lui Filaret Barbu. Este în întreaga acțiune un dramatism elementar, care își află expresia în muzica foarte românească și frumos armonizată. Ariile răsar dintr-o sensibilitate originală, stilul lor definește voința de poezie a compozitorului.

Aprecierile criticilor au fost astfel meritate, iar numărul mare de reprezentații demonstrează că opereta a cucerit publicul, căruia îi place tot ce e sincer și simplu în teatrul muzical.

În 1964, Filaret Barbu a prezentat opereta în trei acte *Tîrgul de fete*, pe libret de Traian Iancu. Anecdota e inspirată de tradiționalul tîrg de fete anual de pe muntele Găina, unde se încinge dansul străvechi „Țarina Abrudului" și unde inginerul miner Ștefan se împacă cu studenta Daria, care a fost îndepărtată de el prin intrigi. Compozitorul n-a mai izbutit să dea un autentic conținut de sensibilitate muzicii sale, deși în cîteva dansuri a îmbrăcat iscusit filonul folcloric al motivelor.

Urmîndu-și propriul drum, Filaret Barbu a continuat o fericită filiație în opereta românească, anume orientarea spre tematica românească.

Aceeași filiație, chiar dacă în alt diapazon, o descoperim în operetele lui Gherase Dendrino (1901—1973), fost student la Conservatorul din București al lui D. G. Kiriac, Alfonso Castaldi și Dimitrie Dinicu. A împrumutat melodiilor sale de muzică ușoară — valsuri, tangouri, cîntece în stil popular — un prestigiu de noutate, odată ce ele nu semănau cu ale confraților săi. Toate pluteau într-o adîncă simțire, cu pîlpîiri de poezie, fiind însușite de publicul larg pentru umanitatea lor înduioșătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Ca dirijor și compozitor la Teatrul „Cărăbuș“ al lui Constantin Tănase, apoi la „Alhambra“ în sfîrșit, prim-dirijor, din 1950, al Teatrului de operetă din București, Dendrino a dobîndit o experiență aproape unică în îndeletnicirile sale, lansînd cîntece de neuitat, ca „Drum bun“, „Să nu ne despărțim“, „Cînd trandafirii înfloreau“, romanța „Îmbătrînesc și tot mi-e dor de tine“, cîntecul în stil popular „Cale lungă, drum de fier“ — o sursă de lirism din care se putea închega partitura unei întregi operete.

La 30 octombrie 1954, Teatrul de operetă din București a prezentat sub bagheta compozitorului — în distribuție cu Ion Dacian, Silli Popescu, Bimbo Mărculescu, Viorel Chicideanu, George Groner, Virginica Romanovski ș.a. — *Lăsați-mă să cînt,* libretul de Liliana Delescu și Viorel Cosma. Este povestea, condimentată cu o intrigă amoroasă, a premierei de la Brașov a operetei „Crai nou“ de Ciprian Porumbescu. Figura centrală este compozitorul însuși, căruia i se pun piedici în calea montării lucrării sale pe scenă. Nu doar cenzura împărăției cezaro-crăiești și gazetarul Martin sînt ostili unei noi afirmări a înzestrărilor spirituale ale românilor transilvăneni, ci și gelozia uneia din viitoarele interprete, Martha Roth, care ar dori să ia locul Berthei Gordon în inima compozitorului.

Subiectul și figura lui Ciprian au fertilizat fantezia lui Gherase Dendrino, care a compus o muzică deosebit de sugestivă, folosind și motive din *Crai nou.* Cu grație și cu o matură expresie artistică, el a redat atmosfera vetustă a sfîrșitului de veac XIX, fiind în același timp modern în orchestrație și în nervul dramatic al unor arii, ca impresionanta „Sărmane lăutar, pribeag“, sau finalul actului II: „Lăsați-mă să cînt“. Ecourile de rechemare a

Scanned with OKEN Scanner

trecutului au fost și ele deplin reușite, lirismul învăluitor și „mugurii" de cîntec românesc din întreaga partitură au asigurat operetei un număr mare de spectacole în toată țara, ca și frumoase succese peste hotare. Gherase Dendrino a contribuit prin talentul său la crearea noii operete românești cu o lucrare a sa devenită clasică.

În 1960, Dendrino a prezentat noua sa operetă, *Lysistrata*, pe libretul de Nicușor Constantinescu. Partitura exulta de vigoare și tinerețe, dar vădea totodată un temeinic travaliu artistic. Acțiunea se petrece în vechea Atenă, izvorul inspirației subiectului este Aristofan : Lycon, generalul victorios, dorește drept recompensă pentru vitejia sa eliberarea sclavei Lysistrata. În plină petrecere, prilejuită de nunta lui Lycon cu Lysistrata, se ivesc noi primejdii de război sub zidurile Atenei, datorită uneltirilor unor negustori de arme. Lysistrata mobilizează femeile din cetate spre a zădărnici războiul. Cînd Jupiter află, în Olimp, de indignarea femeilor hotărîte să lupte pentru pace, coboară în grabă printre muritori, urmat de zei. Niște actori travestiți în pirați îi sperie pe asediatori și îi alungă, răstoarnă pe conducătorii cetății și slăvesc cu toții pacea restaurată.

Au fost apreciate relațiile dintre valoarea artistică a operetei lui Gherase Dendrino și realitatea mondială, sensul ei fiind îndreptat împotriva ațițărilor la război, încît nimănui nu i-au scăpat replicile satirice ale partizanilor păcii.

„Un mesaj convingător de pace" — în acest fel a caracterizat un critic muzical *Lysistrata*. Dincolo de frumusețea muzicii, iată cel mai mare merit al operetei unuia dintre maeștrii muzicii ușoare din generația lui Ion Vasilescu, Elly Roman, Ionel Fernic și Nicolae Kirculescu.

Scanned with OKEN Scanner

În 1951, cînd Teatrul de operetă din București a prezentat în premieră absolută *N-a fost nuntă mai frumoasă* Nicolae Kirculescu (n. 1905) nu era la prima sa lucrare destinată teatrului muzical. Compusese, între anii 1941—1946, mai multe comedii muzicale pentru teatrele din capitală, ca „Un băiat iubea o fată", „Dragoste cu cîntec", „Așa începe dragostea", ba și o comedie-operetă „Contele de Monte Cristo". Dar adevărata sa operetă era cea care aducea pe scenă folclorul nostru, frumoasele obiceiuri populare, dansurile oamenilor de la țară.

Libretiștii H. Nicolaide și Harry Negrin au plasat acțiunea într-un sat în anii celui de al doilea război mondial. Eroul este tînărul argat Nică Ionică, urgisit și exploatat de chiaburul Mitu Spînu. Spre a-l putea ține în slujba sa, chiaburul falsifică o chitanță despre banii ce-i datorează Nică, împrumutați de el spre a-și putea îngriji mama mitraliată de avioanele nemțești. Tînărul află de dublarea datoriei sale și vrea să se apere, dar chiaburul pune la cale un furt de hamuri, spre a-l denunța apoi jandarmilor pe argatul său. Numai că uneltirea chiaburului este demascată, iar Nică pleacă la oraș ca să învețe carte. Îl regăsim, după un timp, lucrînd la un stăvilar, îndrăgostit de conducătoarea auto Ileana. Întors în sat, el îi mai demască o dată pe chiaburi. În casa celui mai hain dintre ei se instalează sediul Gospodăriei colective, în fața căreia se înfiripă hora la nunta lui Nică și Ileana.

Acum mai bine de trei decenii, subiectul aducea pe scena de operetă un fragment din preocupările perioadei — colectivizarea și lupta împotriva exploatării țăranilor de către chiaburi. Cum realitatea a evoluat între timp cu pași repezi, subiectul și-a pierdut interesul, iar frumoasa muzică a lui Nicolae Kirculescu a fost condamnată uitării, deși în cele

Scanned with OKEN Scanner

aproape două sute de reprezentații de la București publicul a reținut multe din arii și melodiile de joc. Un astfel de subiect anevoie ar mai putea fi reluat, în condițiile actuale ale satelor românești colectivizate. Stăpîn pe melodie, compozitorul a realizat însă artistic, atît atmosfera generală a momentului, cît și portretul personajelor sale.

Opereta *N-a fost nuntă mai frumoasă* s-a tradus în limba maghiară și a fost prezentată, cu succes, nu doar la Opera Maghiară de Stat din Cluj-Napoca, ci și la Budapesta.

Pe libretul de Bogdan Căuș, Mihai Maximilian și N. Kanner, Nicolae Kirculescu a compus, în 1962, o nouă operetă, intitulată *Întîlnire cu dragostea*. Compozitorul Dan Gruia, un prieten al lui și tînăra doctoriță Ioana își petrec vacanța pe litoralul Mării Negre. Li se alătură primadona Operei Maghiare din Cluj și dirijorul Kovács, spre a pune la cale apropiata premieră pe scena clujeană a operetei lui Gruia. Tînărul compozitor se îndrăgostește de primadonă, pe care vrea s-o ia de soție, dar mama gelozie încearcă să împiedice această căsătorie. Părinții primadonei se opun și ei, socotind că fiicei lor i s-ar potrivi mult mai bine un soț ca dirijorul. Aproape că așa s-ar întîmpla — datorită încurcăturilor provocate de părinți — dacă dragostea n-ar învinge și de astădată, iar primadona nu s-ar convinge că locul ei este alături de Dan.

Aflăm din ghidul „Opereta" de Titus Moisescu și Miltiade Păun că Nicolae Kirculescu a conceput acțiunea operetei sale mai dramatică, fără prea multe momente comice. Numai că „pentru această idee n-a găsit sprijinul necesar, fiind nevoit să renunțe și să transforme lucrarea pe linia tradițională a operetei. În unele arii și duete a păstrat, cu toate acestea, caracterul lirico-dramatic proiectat inițial". N-a renunțat în schimb la melodie, la intona-

Scanned with OKEN Scanner

ţiile populare şi lăutăreşti, închegînd o sinteză captivantă din alternarea de valsuri cu sambe, de foxtroturi cu cîntece. Nu există în muzica pe care a creat-o, timp de peste patru decenii, nici un sentimentalism fad sau artificial, ci doar căldura simţirii, spontaneitatea exprimării, seriozitatea artistului creator care se dăruieşte generos publicului său.

Întreaga activitate a lui Nicolae Kirculescu sugerează o fizionomie artistică şi morală ce onorează pe compozitorii români de operetă şi muzică uşoară.

Elly Roman (n. 1905) are la activul său o bogată creaţie de muzică uşoară, de revistă, de comedie muzicală şi operetă. Şi-a publicat prima compoziţie de dans în 1924, înainte de a urma studii muzicale la Berlin, de unde s-a înapoiat pianist, dirijor şi creator de muzică vocală şi instrumentală. A condus orchestrele mai multor teatre din Bucureşti, fiind şi director al Teatrului de revistă de stat după 1944. În comediile muzicale — vreo cincisprezece la număr — a colaborat cu Tudor Muşatescu, Nicuşor Constantinescu, Vasile Vasilache, Mircea Ştefănescu, N. Kanner, Aurel Felea ş.a., iar cu Ion Pas a scris o operetă radiofonică pentru copii.

Prima operetă a lui Elly Roman a fost *Barbara*, pe libretul de Aurel Felea şi Harry Negrin (1946), dar succes substanţial i-a adus *Colomba* (1957), pe libretul de Mircea Ştefănescu, texte muzicale de Aurel Felea, şi *Fetele din Murfatlar* (1961), revizuită de compozitor după cîţiva ani.

Colomba s-a prezentat în premieră absolută la Moscova, în interpretarea ansamblului Teatrului de Operetă din Bucureşti, aflat în turneu prin Uniunea Sovietică, apoi reluată şi la noi. Subiectul este axat pe intoleranţa rasială : Colomba este fiica unui negru şi a unei albe. Cum părintele mamei albe e un om cu vederi

Scanned with OKEN Scanner

retrograde, el își repudiază nepoata, pe Colomba, născută dintr-o căsătorie mixtă. Copila e crescută de maica Irina, emigrată în America Latină din Transilvania. Demnă, fermecătoare, conștientă de locul ei în lume, supărarea Colombei nu are margini cînd află că i s-a refuzat de către conducerea fabricii unde lucrează concediul solicitat spre a lua parte la festivalul mondial al tineretului împreună cu Manuel, tînărul ei logodnic. După numeroase neînțelegeri și încurcături, cei doi tineri sosesc pe vasul Transilvania în România, la festival.

Cu toată autoritatea libretistului — dramaturgul Mircea Ștefănescu —, durata în repertoriu a operetei *Colomba* a fost scurtată de textul inconsistent, a cărui ținută literară nu se ridica, pe alocuri, la exigențele noii operete românești după 1944.

Opereta *Fetele din Murfatlar*, libret de Sanda Diaconescu și Elly Roman, s-a prezentat la Teatrul Muzical din Constanța. Subiectul evoca un vesel cules de vii dobrogean, încheiat cu vreo cinci nunți. Un belșug demn de mănoasele podgorii ale ținutului ! Aspectul cel mai valoros al lucrării îl constituie tradiționalele obiceiuri populare prilejuite de culesul viilor, încît succesul repurtat a fost legitim. Un motiv mai mult ca să regretăm lipsa de pe afiș a acestei operete, și ea revizuită de compozitor în 1968.

Tot pe scena Teatrului de Operetă din București a cunoscut succesul, în 1979, opereta în trei acte *Violete de Parma* a lui Elly Roman, pe libret de Val Săndulescu. Ca și într-o altă lucrare, *Spune, inimioară spune*, un musical-operetă, întîlnim calitățile cu care compozitorul acesta căutător mereu de înnoire, rămas mereu tînăr și entuziast, ne-a deprins : melodia cursivă, armoniile moderne, expresivitatea în instrumentație, buna cunoaștere a teatrului muzical.

Scanned with OKEN Scanner

Elly Roman face parte din categoria compozitorilor care își ascut fără încetare uneltele de exprimare, spre a-și putea traduce întocmai simțirea în creație.

Anton Pann a fost titlul și eroul din opereta-snoavă lirică a lui Alfred Mendelsohn (1910-1966), libret de Ion Roman și Radu Albala, prezentată în 1963 la Teatrul de Operetă din Capitală. Ea evocă, cu farmec, pitoreasca personalitate a istețului „fin al Pepelei", în cadrul unui episod din romantica lui biografie : fuga cu Anica de la Rîmnicul Vîlcea la Brașov și scăparea hazoasă de urmăritorii păcăliți. Autorul „Povestei vorbii" n-a avut însă parte de un libret pe măsura limbii sale colorate și a vieții sale clocotitoare. Opereta, cu muzica de frumoasă ținută și cu o bogată orchestrație modernă, n-a ținut astfel afișul, spre mîhnirea compozitorului și a interpreților.

Viorel Doboș (1917-1985) a debutat cu opereta *Cîntecul munților*, libret de Constantin Ghiban, prezentată de Teatrul Armatei în 1949. A continuat, după un an, pe aceeași scenă cu opereta *Tarșița și Roșiorul*, libret de Alexandru Kiriței escu, compunînd muzica în colaborare cu Gheorghe Dumitrescu. Opereta lui pentru copii *Copita de argint*, libret de Daniel Miga, a avut parte de o frumoasă montare și interpreți înzestrați, în 1952, la Studioul Teatrului Național din București.

Nausicaa (Nimfa litoralului) s-a prezentat în 1968 la Constanța, în regia artistică a lui Nicușor Constantinescu și sub bagheta compozitorului. Libretul era de Paul Mihail Ionescu și Bogdan Căuș, versurile de Ion Potopin. El evoca un carnaval pe litoral, la care iau parte sculptorița Antonia și pictorul Caton, tînăra Nausicaa, șeful de echipaj Marcian, arheologul Toni, Tanța, iubita lui, împreună cu cîțiva „lupi de mare", așadar fauna unei vacanțe pe însoritele plaje ale Pontului. Situațiile din

Scanned with OKEN Scanner

operetă dau loc la diverse arii, duete, scene de balet, ca și la ilustrarea veseliei tinerilor de azi, ca finalul să fie încununat de un fastuos carnaval estival.

Este multă mișcare în opereta lui Viorel Doboș, din care sprintenul colectiv artistic constănțean a făurit un succes autentic, datorită nu în ultimul rînd regiei ingenioase a lui Nicușor Constantinescu.

Florin Comișel (n. 1922) și-a înscris numele în istoria noii operete românești îndeosebi cu *Culegătorii de stele* și *Soarele Londrei*, urmate de *Leonard*, libret de Alexandru Barbu Emandi și Aurel Storin (1972), *Răspîntia*, libret de Cezar Țipa și Ed. Ardan (1974), *Take, Ianke și Kadîr*, libret de Sebastian Popescu după piesa lui Victor Ion Popa, *Adîncile iubiri*, libret de Cezar Țipa și Ed. Ardan, și *Plăieșii lui Ștefan cel Mare*, libret de Paul Mihai Ionescu, prezentată în 1977 la Teatrul Muzical din Galați. A folosit în ele ritmuri de muzică ușoară, de la charleston la blues și de la tango la twist. A rămas melodist în toate. Absolvent al Conservatorului din București, colaborator al Teatrului Armatei și al unor ansambluri artistice, Florin Comișel a dobîndit experiență corală și instrumentală, scriind piese pentru diferite formații, avînd succes cu muzica sa plină de intonații folclorice.

Culegătorii de stele, libret de Bogdan Căuș și Paul Mihail Ionescu (1954) s-a prezentat pe scena Teatrului de Operetă, în regia lui N. Kiriței escu. Acțiunea e plasată pe malul unui lac plin de pescari în jur, nu departe de șantierul de construcție al unei noi hidrocentrale. Eroii, pescari, muncitori, ingineri și funcționari sînt antrenați în ritmul muzicii de o dinamică echipă de șoc. Între betonistul Oană și lucrătoarea Sanda se înfiripă o tandră idilă, cel ce încearcă să saboteze munca și să com-

Scanned with OKEN Scanner

promită rezultatele ei sînt descoperiți, ca, la sfîrșit, hidrocentrala să intre în funcțiune, iar opereta să se încheie prin căsătoria a trei perechi de tineri, în sunetele valsului „Inimă, voioasă fii acum".

Opereta lui Florin Comișel vizează o realitate contemporană, cu personaje din zilele noastre, condiții ale vieții de la noi. Subiectul e tratat, în rețeaua de evenimente ale proceselor de muncă, cu îndemînare și vioiciune. Fantezia autorilor a aflat un teren fertil în ele : textul a părăsit în bună parte tiparele automatizate ale vechii operete. Este o față seducătoare a noului teatru muzical distractiv, chiar dacă nu pe deplin conturată acum trei decenii.

Florin Comișel n-a mai apelat la un subiect actual în următoarea sa operetă, *Soarele Londrei* (1968), libret de Nicușor Constantinescu, după Alexandre Dumas-tatăl. Este povestea vieții celebrului actor londonez Kean din al XIX-lea secol, figură devenită mitică a teatrului englez. Compozitorul și-a etalat în ea invenția melodică, fantezia coloristică în instrumentație, talentul patinat de o activitate bogată.

Soarele Londrei rămîne punct de reper în creația pentru teatru a lui Florin Comișel, risipită cu generozitate într-o variată și neîntreruptă muncă.

Cu aceasta, noua operetă românească n-a fost nici pe departe epuizată. Dacă *Suflet de artist* de Henry Mălineanu (n. 1920), cu folosirea cîtorva melodii de Ion Vasilescu, este o emoționantă comedie muzicală, iar comediile muzicale semnate de Vasile Vasilache-junior (n. 1941) sînt înrudite cu genul operetistic, Aurel Giroveanu (n. 1916) este autorul unui mare număr de operete destinate copiilor. Merită menționate dintre ele — pentru bogăția sentimentului liric, obligator în piesele cu

Scanned with OKEN Scanner

muzică adresate celor mici — *Găinușa de aur*, operetă-basm pe libret de Mihai Stoian (Studioul Radioteleviziunii Române, 1954), operetele radiofonice *Floarea albastră*, libret de Eduard Jurist (Formația de estradă, 1964), și *Pasărea măiastră*, libret de Cezar Țipa și Ed. Ardan (1978).

Aurel Giroveanu a urmărit în ele limpezimea și simplificarea imaginii sonore, conferind melodiilor o specificitate adecvată publicului său.

Prolificul George Grigoriu (n. 1927) a semnat muzica a patru operete. El a debutat în gen cu *Se mărită fetele*, libret de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, prezentată pe scena Teatrului de Operetă din București (1971). Se recunoaște în ea aspirațiile compozitorului de a crea forme inedite de expresie în genul pop și stilul under-ground. Doi ani mai tîrziu, pe libret de aceiași autori, George Grigoriu și-a îmbogățit experiența scenică cu *Cristina*, montată tot la București. În schimb, premiera operetei *Valurile Dunării*, libret de Aurel Storin, creionînd emoționanta personalitate a compozitorului I. Ivanovici, i-a revenit Teatrului Muzical din Galați (1974), unde a și avut publicul potrivit. Cu ultima dintre operetele sale, *Eternele iubiri*, libret de Constantin Florea (1976), George Grigoriu nu și-a spus încă definitiv cuvîntul într-o ramură muzicală pentru care simte atracție și are înclinații.

Norbert Petri (1912-1979) a compus opereta *Rodica*, libret de Constantin Cîrjan, Gheorghe Mihalache și Dan Stănescu, prezentată de Teatrul Muzical din Brașov, în 1974.

Cu toată această varietate a creației de operetă, compozitorii români n-au folosit pe deplin ocaziile ce le oferă teatrele noastre cu profil muzical de a-și manifesta înzestrările și meș-

Scanned with OKEN Scanner

șugul, în vederea lărgirii genului, conform determinărilor social-istorice ale prezentului.

Opereta românească îi așteaptă pe tinerii creatori, slujiți de excelente colective de interpreți, cu o mare complexitate de nuanțe, după pilda unor modele contemporane ca N. Leonard, Ion Dacian, Maria Wauwrina, Virginica Romanovski, G. Groner, Nae Roman.

Viitorul istoriograf al operetei românești va fi stăpîn pe alte perspective decît sînt ale noastre, azi, spre a da judecăți de valoare fără greș asupra unui gen de o atît de largă popularitate.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Bethleem, L. et Co. — *Les Opéras, les Opéras Comiques et les Opérettes.* Paris, 1926.

Bie, Oskar — *Was ist eine Operette.* München, 1914.

Bruyx, José — *L'Opérette.* Paris, 1962.

Decaux, Alain : *Offenbach, Roi du Second Empire.* Paris, 1966.

Decsey, Ernst — *Franz Lehár.* München, 1924.

Gál, György Sándor și Somogyi, Vilmos — *Operettek könyve.* Budapesta, 1976.

Geisteigner, Marie — *Strauss, Anzengruber und Offenbach.* Viena, 1894.

Grun, Bernard — *Die leichte Muse. Kulturgeschichte der Operette.* München, 1961.

Hanslick, Eduard — *Geschichte des Konzertwesen in Wien.* Viena, 1875.

Keller, Otto — *Franz von Suppé.* Leipzig, 1901.

Keller, Otto — *Die Operette.* Leipzig — Viena, 1926.

Martinet, A. — *Die Operette von Johann Strauss.* Viena, 1919.

Moisescu, Titus și Păun, Miltiade — *Opereta.* București, 1969.

Neumann, G. — *Die Operette von Johann Strauss.* Viena 1919.

Oesterreicher, Rudolf — *Emmerich Kálmán.* Viena, 1954.

Orel, Alfred — *Die Musik in Wien.* Viena, 1936.

Pearson, Elisabeth — *Gilbert and Sullivan.* London, 1938.

Riegler, Erwin — *Die Zeit der Wiener Operette.* Viena, 1922.

Sbârcea, George — *Johann Strauss și imperiul sferic al valsului.* București, 1963.

Schneideer, Louis — *Offenbach.* Paris, 1928.

Weilen, A. N. — *Zur Wiener Theatergeschichte.* Viena, 1901.

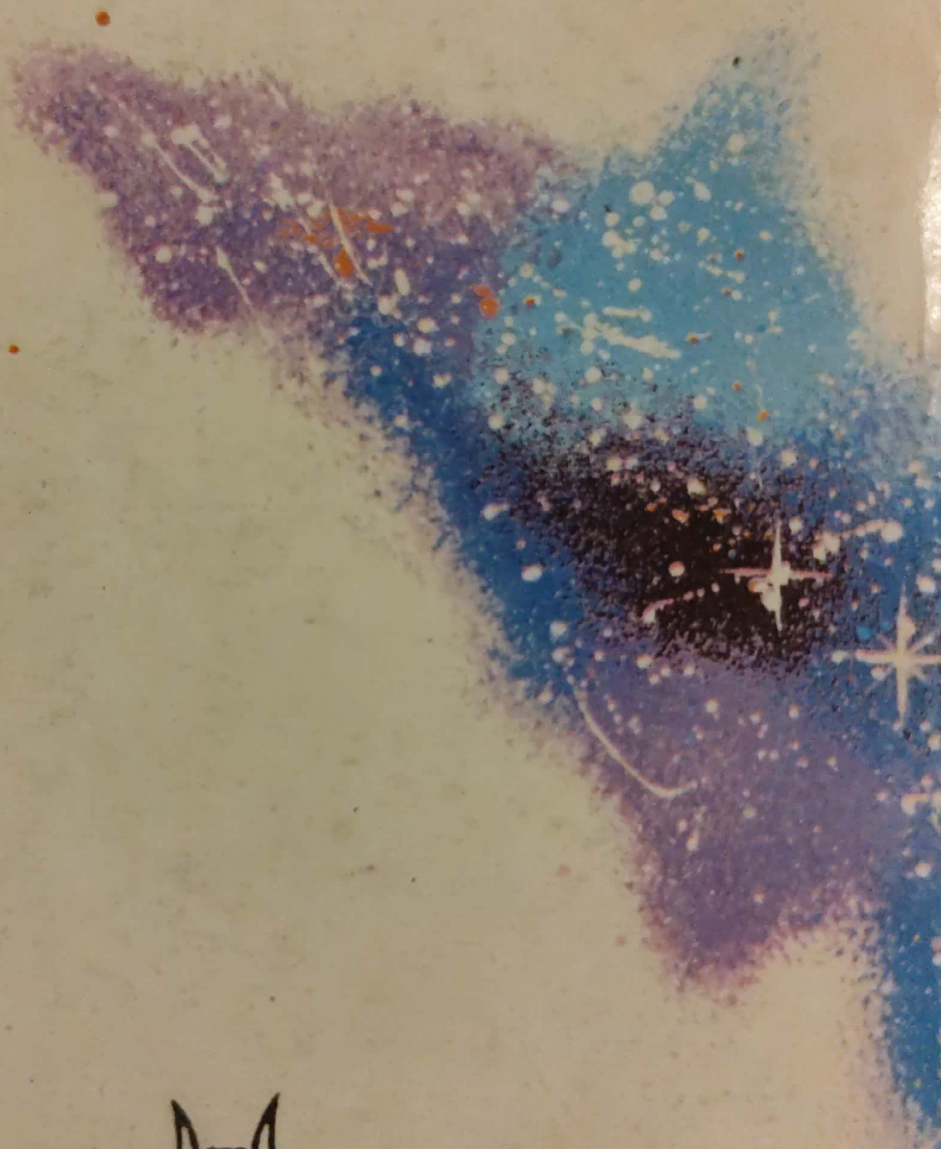
Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

Invitație în lumea operetei 5
Notă 7
Profeția lui Offenbach 9
Puterile cîntecului și dansului 12
Mimul, primul actor profesionist 14
„Unealta diavolului“ 17
Un caiet de regie străvechi 20
Pe tulpina firavă a pozelor și arătărilor 23
Un teatru al cotidianului 29
Tonul particular al teatrului de bîlci 34
„O vatră a patimilor“ 36
Muzică simplă, vie, duioasă 40
Oda valsului 44
Strămoșul direct al operetei 47
Poznașul Hanswurst 55
Visul gloriei 59
Un Mozart al bulevardului Champs-Élysées . . 67
„Orfeu în infern“ 74
„Frumoasa Elena“ 81
Offenbach sau permanența efemerului 89
Franz von Suppé creează opereta vieneză . . . 95
De la vals la operetă 103
„Liliacul“ și „Cagliostro“ la Viena 110
Succesele și insuccesele unui compozitor de geniu 118
Operetă sau operă comică ? 122
Deviza lui Franz Jauner 130
Două culmi ale epocii 134
Un „suveran“ al teatrului muzical vienez . . . 137
Opereta franceză 142
De la „Studentul cerșetor“ la „Sărmanul Jonathan“ 151
Sfîrșitul perioadei „de aur“ a operetei vieneze. 160
Zvon de lume nouă 168

Scanned with OKEN Scanner

Lei 20



Editura Muzicală

Scanned with OKEN Scanner